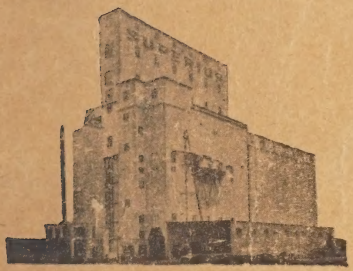
М. Я. ГИНЗБУРГ

СТИЛЬ И ЭПОХА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1924

М. Я. ГИНЗБУРГ

СТИЛЬ и ЭПОХА

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА

Отпечатано в типографии Государственного Издательства, Москва, Пятницкая, 71, в количестве 2000 экземпл. под худож.-техн. ред. М. Я. Шнейдера. Гиз. 7209. Главлит 23803.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

I. Стиль. Элементы архитектурного стиля. Преемственность и независимость в смене стилей 9

II. Греко-италийская «классическая» система мышления и ее современное наследие 31

III. Предпосылки нового стиля 73

IV. Машина. Влияние на современное искусство статических и динамических особенностей машины . . . 91

V. Конструкция и форма в архитектуре. Конструктивизм 109

VI. Промышленные и инженерные организмы 125

VII. Характерные черты нового стиля 137

Иллюстрации. Отражения нового стиля в произведениях современных русских архитекторов 153

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/stiliepokhaprobl00ginz

ПРЕДИСЛОВИЕ*

Архитектурный стиль и современность? Та современность очистительных бурь, во время которой воздвигнутые сооружения едва ли насчитываются десятками.

О каком же стиле может быть речь?

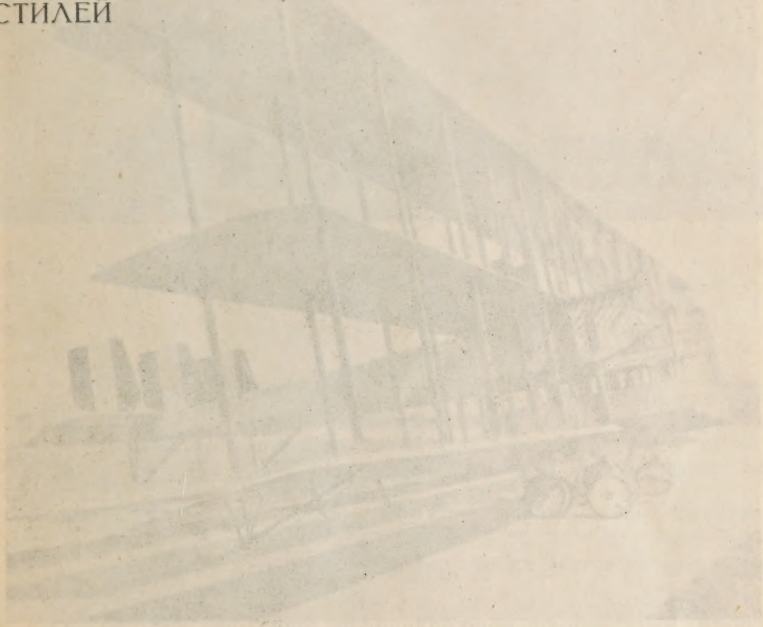
Конечно, это так для тех, кому чужды сомнения и заблуждения ищущих новых путей, тропинки новых исканий; так для тех, кто терпеливо ждет окончательных результатов со счетами в руках и приговором на устах. Но для них еще не приспело время, их очередь впереди.

Страницы настоящей книги посвящены не свершившемуся, а лишь размышлениям о свершающемся, о той грани, которая пробегает между уже умершим прошлым и нарастающей современностью, о в муках рождающемся новом стиле, диктуемом новой жизнью, стиле, облик которого, еще неясный, но тем не менее желанный, растет и крепнет у тех, кто с уверенностью смотрит вперед.

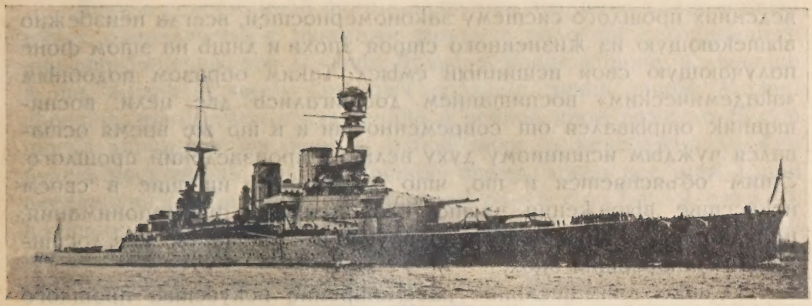
* Основные тезисы настоящей работы были изложены мною 18 мая 1923 г. в докладе в Московском Архитектурном Обществе; 8 февраля 1924 г. содержание уже законченной книги было прочтено мною в Российской Академии Художественных Наук.

* Основные мысли последней работы были изложены мною 18 мая 1923 г. в докладе в Московском Архитектурном Обществе, а февраля 1924 г. содержание уже законченной книги было прочитано мною в Российской Академии Художественных Наук.

I. СТИЛЬ—ЭЛЕМЕНТЫ АРХИТЕКТУРНОГО СТИЛЯ—ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НЕЗАВИСИМОСТЬ В СМЕНЕ СТИЛЕЙ



Триплан Капрони



Броненосец

«Движенье зачинается сразу во многих точках. Старое перерождается, увлекая все за собою, и, наконец, ничто уже не противится потоку: новый стиль становится фактом.

Почему же все это должно было произойти?».

Г. Вельфлин «Ренессанс и барокко».

Около двух столетий архитектурное творчество Европы паразитически существовало за счет своего прошлого. В то время как другие искусства, так или иначе, двигались вперед, систематически создавая своих «классиков» из недавних революционеров - новаторов, зодчество с совершенно исключительным упорством не желало оторвать своего взора от образцов античного мира или эпохи Итальянского Возрождения. Художественные Академии, кажется, только тем и занимались, что искореняли стремление к новому и нивелировали творческие способности молодежи, не научив, однако, видеть в произ-

ведениях прошлого систему закономерностей, всегда неизбежно вытекающую из жизненного строя эпохи и лишь на этом фоне получающую свой истинный смысл. Таким образом подобным «академическим» воспитанием достигались две цели: воспитанник отрывался от современности и в то же время оставался чуждым истинному духу великих произведений прошлого. Этим объясняется и то, что художники, ищущие в своем искусстве выражения чисто современного формопонимания, нередко демонстративно игнорируют все эстетические достижения миновавших эпох.

Однако внимательное рассмотрение искусства прошлого и творческой атмосферы, в которой оно создавалось, приводит к иным выводам. Именно опыт, уплотненный творческими усилиями столетий, совершенно ясно указывает современному художнику его путь:— и смелое искание, и дерзкие поиски нового, и радость творческих открытий,— весь тот тернистый путь, который всегда завершается победой, лишь только движение искренне, стремление ярко и выносится на берег волной жизнеспособной и подлинно современной.

Таким было искусство во все лучшие поры человеческого бытия, и, конечно, таким должно оно быть и теперь.

Если мы вспомним, в какой созвучной среде создавался Парфенон, как конкурировали между собой в эпоху Итальянского Возрождения корпорации шерстяников и шелкопрядов— в лучшем достижении эстетического идеала, или как реагировали торговки овощами и мелочным товаром на новую деталь воздвигающегося собора,— то мы ясно поймем, что все дело заключается в том, что и зодчий соборов и баба-зеленщица дышали одним воздухом, были современниками.

Правда, всем известны исторические примеры и того, как подлинные провидцы новой формы оставались непонятыми современниками, но это говорит лишь о том, что эти художники интуитивно предвосхищали, опережали современность, которая через некоторый, более или менее значительный, промежуток времени их догоняла.

Если в современной форме зазвучит подлинно современный ритм, однозвучный с ритмами труда и радости сегодняшнего дня, то, конечно, его должны будут в конце концов услышать и те, жизнь и труд которых создает этот ритм. Можно сказать, что ремесло художника и всякое иное ремесло будут тогда итти, направляясь к одной цели, и неизбежно должно будет наступить, наконец, такое время, когда все эти линии пересекутся, т.-е. когда мы отыщем *свой большой стиль*, в котором творчество созидания и созерцания будет слиянным когда архитектор будет творить произведения в *том же стиле*, что и портной будет шить одежду; когда хоровая песня ритмом своим будет легко объединять чуждых и разных; когда героическая драма и уличная буффонада будут объяты при всем многообразии своих форм общностью одного и того же языка. Именно таковы признаки всякого подлинного и здорового стиля, в котором пристальный анализ обнаружит причинность и зависимость всех этих явлений от основных факторов эпохи.

Таким образом мы вплотную приходим к понятию *стиля*, которое так часто употребляется в различнейших смыслах и которое мы попытаемся расшифровать.

Действительно, на первый взгляд слово это полно неопределенности. Мы говорим «стиль» по поводу новой театральной постановки, и мы говорим «стиль» по отношению к фасону дамской шляпки. Мы охватываем словом «стиль», часто, особенности в тончайших оттенках искусства (например, говорим «стиль сороковых годов» или стиль Микеле Санмикелли», и иногда приписываем ему значимость целых эпох, группы столетий (как, например, египетский стиль, стиль Возрождения).

Во всех этих случаях мы имеем в виду какое-то закономерное единство, замеченное в рассматриваемых явлениях.

Некоторые особенности стиля в искусстве скажутся, если мы сравним его эволюцию с эволюцией других областей человеческой деятельности, например, наукой. Действительно, генезис научного мышления предполагает неразрывную цепь

положений, из которых каждое новое, вытекая из старого, тем самым перерастает это старое. Здесь налицо определенный рост, повышение объективной ценности мышления. Так химия переросла и сделала ненужной алхимию, так новейшие методы исследования точнее и научнее старых; владеющий современной физической наукой дальше ушел вперед, чем Ньютон или Галилей *. Словом, здесь мы имеем дело с одним цельным, постоянно растущим организмом.

Несколько иначе дело обстоит с художественным произведением, каждое из которых, прежде всего, довлеет себе и среде его породившей, и то произведение, которое действительно достигает своей цели, не может быть, как таковое, превзойденным **. Слово прогресс таким образом чрезвычайно трудно применимо к искусству и может быть отнесено лишь к области одних технических возможностей его. В искусстве есть иное, новое, формы и комбинации их, которых иногда нельзя предугадать, и подобно тому как художественное произведение представляет собою нечто ценное, так оно и остается непревзойденным в своей особой ценности. Действительно, можно ли сказать, что художники Ренессанса превзошли художников Греции, или что храм в Карнаке хуже Пантеона? Конечно, нет. Можно лишь сказать, что подобно тому как храм в Карнаке является результатом породившей его определенной среды и может быть постигнут лишь на фоне этой среды, ее материальной и духовной культуры, так и совершенство Пантеона есть следствие подобных же причин, почти независимых от достоинств Карнакского храма.

* * *

Мы хорошо знаем, что особенности плоскостной египетской фрески, развертывающей повествование рядами лент,

* «Общая эстетика» Ионас КОН. Перевод Самсонова. Госиздат, 1921 г.

** Изложенное различие между наукой и искусством упоминается и у Шиллера. См. его письма к Фихте от 3—4 августа 1875 г. (письма, IV, 222).

расположенных одна над другой, не есть признак несовершенства египетского искусства, а лишь отображение характерного египетского формопонимания, для которого подобный метод был не только наилучшим, но и единственно приносящим полное удовлетворение. Если б египтянину была показана современная картина, она несомненно подверглась бы очень жестокой критике. Египтянин нашел бы ее и невыразительной и неприятной глазу: он должен был бы сказать, что картина плоха. Обратно, и мы для того, чтобы оценить эстетические достоинства египетской перспективы, после того как получили от художников италианского ренессанса совершенно иное понимание ее, должны не только охватить все египетское искусство в целом, но и проделать известную работу перевоплощения, должны попытаться проникнуть в систему мироощущения египтянина. Каковы же должны быть для исследователя искусств взаимоотношения между египетской и ренессансной фреской? Естественно, что обычно понимаемое значение слова «прогресс» здесь не применимо, так как, конечно, мы не сможем объективно утверждать, что египетская фреска «х у ж е» ренессансной, что ренессансная система перспективы уничтожает и лишает прелести египетскую систему фрески. Наоборот, мы знаем, что параллельно с ренессансной есть еще какая-то иная система перспективы, напр., японская, идущая своими путями, что мы способны и сегодня получать наслаждение от египетской стенописи и что, наконец, современные художники иногда н а м е р е н н о нарушают в своих произведениях систему италианской перспективы. В то же время человека, пользующегося достижениями электричества, ни в коем случае нельзя заставить вновь перейти к паровой тяге, которая в том или ином случае должна быть признана объективно превзойденной и, следовательно, не внушающей нам ни восхищения, ни желания ей подражать. Совершенно очевидно, что мы имеем здесь дело с различными явлениями.

Однако эта разница между двумя родами человеческой деятельности: художественной и технической, в то же время

не лишает нас возможности утверждать, что искусство итальянского ренессанса внесло в мировую систему творчества свою лепту, обогатило его новой системой перспективы, до этого времени неизвестной.

Таким образом здесь все же идет речь о каком-то росте, прибавлении, обогащении искусства, вполне реальном и признаваемом объективно, но не уничтожающем этим ранее существовавшую систему творчества. Можно, следовательно, в известном смысле говорить об эволюции искусства, о прогрессе искусства, помимо его технической стороны.

Только этот прогресс или эволюция будут заключаться в способности создавать новые ценности, новые творческие системы, обогащая тем человечество в целом.

Однако это обогащение, это появление нового в искусстве не может быть вызвано случайностью, случайным изобретением новых форм, новых творческих систем.

Мы уже говорили, что египетская фреска, как итальянская картина XV в., могут быть поняты и, следовательно, получить объективную оценку лишь после того, как постигнуто все современное им искусство в целом. Нередко, однако, и этого бывает недостаточным. Нужно ознакомиться со всеми родами человеческой деятельности, современной данной картине, с социальным и хозяйственным укладом эпохи, ее климатическими и национальными особенностями, чтобы понять полностью данное произведение. Человек является таким, а не иным, не в силу «случайности» его появления, но в результате сложнейших влияний, испытываемых им, социальной средой, его окружающей, воздействием природных и хозяйственных условий. Лишь все это в сумме порождает в человеке тот или иной духовный строй, порождает в нем определенное мироощущение, определенную систему художественного мышления, направляя человеческий гений в ту или иную сторону.

Как бы ни велика была коллективная или индивидуальная гениальность творца, как бы своеобразен и извилист ни был творческий процесс, есть причинная зависимость между реальными жизненными факторами и системой художественного мышления человека и в свою очередь между последней и формальным творчеством художника, и именно наличие этой зависимости объясняет и тот характер эволюции искусства, о котором мы говорили, и ту необходимость перевоплощения, обусловливающего объективную историческую оценку художественного произведения. Однако не следует понимать слишком элементарно этой зависимости. Одни и те же основные причины способны иногда вызвать различные результаты; несчастье иногда уничтожает наши силы, а иногда и увеличивает их в бесконечное число раз, в зависимости от индивидуальных свойств характера человека. Точно так же, в зависимости от особенностей гения индивидуума или народа, в иных случаях мы видим прямое следствие, в других — результат противоположный в силу контраста. Однако и в том и другом случае не может быть отвергнуто наличие этой причинной зависимости, лишь на фоне которой может быть дана оценка художественному произведению, не на основе индивидуального вкусового суждения «нравится или не нравится», а как объективному историческому явлению. Формальное сравнение может быть произведено лишь между произведениями одной эпохи, одного стиля. Лишь в этих пределах можно установить формальные преимущества художественных произведений. То из них, которое лучше, выразительнее всего отвечает системе художественного мышления, их породившей, то и находит, обыкновенно, лучший формальный язык. Сравнение египетской фрески и итальянской картины качественно не может быть произведено. Оно даст лишь один результат: укажет на две отличные системы художественного творчества, каждая из которых имеет свои источники в разной среде.

Вот почему невозможно современному художнику создать египетскую фреску, вот почему генетически бесплоден бывает в большинстве случаев эклектизм, как бы гениальны ни были его представители. «Нового» он не создает, искусства не обогащает и, следовательно, в эволюционном пути искусства дает не плюс, а минус, не приращение, а компромиссное соединение часто несовмещаемых между собой сторон.

* * *

Рассматривая самые разнообразные продукты человеческой деятельности какой-либо эпохи, в частности, любые виды художественного творчества, при всем разнообразии, вызываемом органическими и индивидуальными причинами, во всех их скажется нечто общее, признак, в своей соборности вызывающий понятие стиля. Одинаковые социальные и культурные условия, способы и средства производства, климат, одинаковое мироощущение и психика,—все это наложит общую печать на самые разнообразнейшие формообразования. И неудивительно поэтому, что археолог, отыскавший через тысячи лет кувшин, статую или фрагмент одежды, на основании этих общих признаков стиля определит принадлежность этих предметов к той или иной эпохе. Вельфлин, в своем исследовании ренессанса и барокко, показывает тот объем человеческой жизни, в котором можно проследить черты стиля: манера стоять и ходить, говорит он, драпировать так или иначе плащ, носить узкий или широкий башмак, каждая мелочь,— все это может служить признаком стиля. Таким образом слово «стиль» говорит о каких-то закономерных явлениях, налагающих на все проявления человеческой деятельности определенные черты, сказывающиеся в большом и малом, совершенно независимо от того, отчетливо стремятся ли к этому современники или даже вовсе не замечают их. Тем не менее законы, уничтожающие «случайность» в появлении того или иного произведения рук человеческих, получают для каждого рода этой деятельности свою конкретную вырази-

тельность. Так, музыкальное произведение организуется одним путем, литературное — другим. Однако в этих столь различных законах, вызываемых отличием формального метода и языка каждого искусства, могут быть замечены какие-то общие, единые предпосылки, нечто обобщающее и связующее, другими словами, — единство стиля, в широком смысле этого слова.

Таким образом определение стиля того или иного художественного явления можно признать исчерпывающим, когда оно состоит не только в отыскании организационных законов этого явления, но в установлении определенной связи этих законов с данной исторической эпохой и проверке их на других видах творчества и человеческой деятельности современной им жизни. Конечно, не представляет особого затруднения проверить эту зависимость на любом из исторических стилей. Незыблемая связь между памятниками Акрополя, статуями Фидия или Поликлета, трагедиями Эсхила и Эврипида, экономикой и культурой Греции, ее политическим и социальным укладом, одеждой и утварью, небом и рельефом почвы, так же нерушима в нашем представлении, как и аналогичные явления всякого другого стиля.

Подобный метод анализа художественных явлений, благодаря сравнительной своей объективности, дает исследователю сильное оружие и в наиболее спорных вопросах.

Так, обратясь под таким углом зрения к событиям нашей художественной жизни прошлых десятилетий, можно без особого затруднения признать, что такие течения, как «Модерн», «Декаданс», точно так же, как и все наши «нео-классицизмы» и «нео-ренессансы», не выдерживают ни в какой степени проверки на современность. Зародившись в головах немногих утонченно-культурных и развитых зодчих и давая нередко, благодаря их большому дарованию, вполне законченные в своем роде образцы, эта внешняя эстетическая корка точно так же, как и всевозможные другие эклектические вылазки, является праздной выдумкой, пришедшейся на время по вкусу узкому кругу

ценителей и не отразившей ничего, кроме упадочности и бессилия отживающего мира.

* * *

Таким образом мы устанавливаем известную самодовлеемость стиля, своеобразие законов, им управляющих, и относительную изолированность его формальных проявлений от произведений других стилей. Мы отбрасываем чисто индивидуалистическую оценку произведения искусства и рассматриваем идеал прекрасного, этот вечно изменчивый и преходящий идеал, как нечто в совершенстве отвечающее потребностям и понятиям данного места и эпохи.

Естественно возникает вопрос: какова связь между отдельными проявлениями искусства различных эпох? и не правы ли Шпенглер * и Данилевский ** в своих теориях, замкнутых и отделенных друг от друга пропастью культур.

Установив замкнутость законов какого-либо стиля, мы, конечно, далеки от мысли отказаться от принципа зависимости и влияния в смене и развитии этих стилей. Наоборот, в реальной действительности точные рамки между одним и другим стилем стираются. Нет возможности установить мгновения, где кончается один стиль и начинается другой; стиль, зарождающийся, переживает свою молодость, зрелую пору и старость, но не изжита еще полностью старость, не окончено отмирание, как зарождается другой, новый стиль, для того, чтобы проделать подобный же путь. Следовательно, в действительности есть не только связь между смежными стилями, но даже трудно установить точную между ними границу, как и в эволюции всех без исключения форм жизни. И если мы говорим о самодовлеющей значимости стиля, то мы, конечно, имеем в виду синтетическое понимание его, квинтэсенцию его сущности, отраженную главным образом в лучшую пору его цветения, на лучших произведениях этой

* Освальд Шпенглер, «Закат Европы», т. I, русский пер., 1923 г.

** Н. Я. Данилевский, «Россия и Европа», 3-е изд. 1888 г.

поры. Так, говоря о законах стиля греческого, мы имеем в виду V век до р. Х., век Фидия, Иктина и Калликрата и ближайшее к ним время, а не угасающее эллинистическое искусство, в котором уже много черт, предвосхищающих появление римского стиля. Но так или иначе, колеса двух смежных стилей сцепляются друг с другом, и обстоятельства этого сцепления не безынтересно проследить.

Ограничимся в данном случае рассмотрением вопроса в плоскости наиболее интересующей нас архитектуры.

Однако для этого необходимо прежде всего уяснение тех понятий, которые входят в формальное определение архитектурного стиля. Уже вполне ясно мы отдаем себе отчет в том, чем характеризуется живописный стиль: мы говорим о рисунке, цвете, композиции, и, конечно, все эти свойства подвергаются анализу исследователя. Нетрудно также убедиться в том, что первые из них: рисунок и цвет, являются тем материалом, организация которого в плоскости составляет искусство композиции живописного произведения. Точно так же и в архитектуре необходимо отметить целый ряд понятий, без выяснения которых немыслим формальный анализ ее произведений.

Необходимость создания защиты от дождя и холода толкнула человека к сооружению жилища. И это определило и по наши дни самый характер архитектуры, стоящей на грани житейски-полезного творчества и «бескорыстного» искусства. Эта особенность сказалась прежде всего в необходимости изолировать, отграничить какими-либо вещественными, материальными формами известную часть пространства. Изоляция пространства, замыкание его в какие-то определенные пределы и есть первая из задач, стоящих перед зодчим. Организация изолируемого пространства, та кристаллическая форма, которой охватывается по существу своему аморфное пространство—есть отличительный признак архитектуры от других искусств. То, что составляет особенность, так сказать, пространственных переживаний, ощущений, испытываемых от interieur'ов архитектурного произ-

ведения, от пребывания внутри помещений, от их пространственных границ и от системы освещения этого пространства, — все это основной признак, основное отличие архитектуры, не повторяемое в восприятиях какого-либо иного искусства.

Но изоляция пространства, метод его организации, осуществляется путем употребления материальной формы: дерева, камня, кирпича. Изолируя пространственную призму, архитектор одевает ее материальной формой. Таким образом неизбежно мы воспринимаем эту призму не только изнутри, пространственно, но и извне, уже чисто объемно, аналогично восприятию скульптуры. Однако и здесь имеется налицо исключительной важности отличие архитектуры от прочих искусств. Материальные формы для выполнения основной пространственной задачи зодчего не совсем произвольны в своих сочетаниях. Архитектору необходимо постижение законов статики и механики для того, чтобы достигнуть цели, опытным путем, интуитивно или чисто научно. Это то основное конструктивное чутье, которое обязательно должно быть присуще зодчему и которое устанавливает определенный метод в его работе. Решение пространственной задачи влечет за собой неизбежно и этот определенный организационный метод, состоящий в решении ее с минимальной затратой энергии.

Таким образом то, что отличает по существу архитектора от скульптора, есть не только организация пространства, но конструирование его изолирующей среды. Отсюда и вытекает основной организационный метод архитектора, для которого мир формы не есть ряд безграничных и бесконечных возможностей, а лишь умелое лавирование между желанным и возможным к осуществлению, и вполне естественно, что это возможное влияет в конечном счете на выработку самого характера желаний. Архитектор никогда не строит в силу этого даже «воздушных замков», которые бы не укладывались в эти рамки организационного метода;

даже и архитектурная фантазия, свободная, казалось бы, от конструктивных соображений, и она удовлетворяет законам статики и механики,—и это говорит уже о признаке безусловно основном, весьма существенном в понимании искусства архитектуры. Отсюда понятен и сравнительно ограниченный диапазон форм архитектуры по сравнению с живописью и тот основной подход в понимании архитектурных форм, как функции опоры и опирающегося, держащего и лежащего, напряженного и покоящегося, форм, простирающихся вертикально и горизонтально, и всяких иных, как функциональных от этих основных направлений. Этот организационный метод обусловливает и те ритмические особенности, которыми характеризуется архитектура. И, наконец, он уже в известной степени и обусловливает характер каждой отдельной формальной молекулы, всегда отличной от элементов скульптуры или живописи.

Таким образом система архитектурного стиля слагается из целого ряда проблем: пространственной и объемной, представляющих собой решение одной и той же задачи изнутри и извне, овеществляемой формальными элементами; последние организуются по тем или иным композиционным признакам, порождая динамическую проблему ритма.

Только понимание архитектурного стиля во всей сложности этих проблем может объяснить не только данный стиль, но и связь отдельных стилевых явлений между собой. Так, анализируя смену греческого стиля римским, романского—готическим и т. д., мы наблюдаем нередко противоречивые черты. Так, римский стиль, с одной стороны, рассматривается исследователями как эволюция чистых форм эллинского наследия, с другой — нельзя не обратить внимания на то, что композиционные методы или организация пространства римских сооружений почти противоположны греческой.

Точно так же искусство раннего Возрождения в Италии (кватроченто) еще полно отдельных черт отживающего готического стиля, а методы ренессансной композиции уже в та-

кой степени новы и неожиданны по сравнению с готикой, их пространственные переживания так противоположны, что вызывают у современника — архитектора Филарете знаменитую фразу по поводу последней: «проклят будет тот, кто выдумал эту дребедень. Я думаю, только варвары могли принести ее с собой в Италию».

Под таким углом зрения, кроме оценки художественного произведения или целого стиля *исторически*, т.-е. по отношению к среде, его создавшей, вырисовывается и другой метод объективной оценки—*генетический*, т.-е. определяющий ценность явления с точки зрения его отношения к дальнейшему росту стилей, к эволюции общего процесса. И в виду того, что художественный стиль, как и всякое жизненное явление, перерождается не сразу и не во всех своих проявлениях, а частично более или менее опирается на прошлое, можно отличить стили генетически более ценные и менее ценные постольку, поскольку они в большей или меньшей степени обладают чертами, годными к перерождению, потенциальными возможностями созидания нового. Ясно, что эта оценка не всегда будет в связи с качествами формальных элементов художественного произведения. Часто формально-слабое, т.-е. несовершенное и незаконченное произведение ценно *генетически*, т.-е. своими потенциальными возможностями к новому, более, чем памятник безукоризненный, но тем не менее использовавший исключительно изжитый материал прошлого, неспособный к дальнейшему творческому развитию.

* * *

Итак, что же? Преемственность или новые, совершенно независимые принципы лежат в смене двух стилей?

Конечно, то и другое. В то время как одни из составных элементов, образующих стиль, еще сохраняют преемственность, нередко другие, более чувствительные, быстрее отражающие изменение человеческой жизни и психики, уже строятся по принципам совершенно иным, часто противоположным, часто

совершенно новым в истории эволюции стилей; и лишь через известный промежуток времени, когда острота нового композиционного метода достигает своего полного насыщения, она уже переходит и на остальные элементы стиля, на отдельную форму, подчиняя и ее тем же законам развития, видоизменяя и ее, согласно новой эстетике стиля. И обратно, нередко, иные законы нового стиля сказываются прежде всего в совершенно других формальных элементах, сохраняя в первое время преемственность композиционных методов, изменяющихся лишь постепенно, во вторую очередь. Однако каким бы из этих путей ни двигалось искусство, лишь благодаря этим обоим принципам: преемственности и независимости, возможно появление нового и законченного стиля. Сложное явление архитектурного стиля не может измениться сразу и во всем. Закон преемственности экономизирует творческую выдумку и изобретательность художника, уплотняет его опыт и мастерство, а закон независимости является тем двигательным рычагом, который придает творчеству здоровые молодые соки, насыщает его остротой современности, без которой искусство просто перестает быть искусством. Расцвет стиля, сконденсированный в небольшом периоде времени, обычно будет отражать эти новые и независимые законы творчества, а архаическая и упадочная эпохи будут в отдельных формальных элементах или композиционных методах сцепляться с предшествующими и последующими периодами стилей. Так примиряется это кажущееся противоречие и находит себе объяснение не только в появлении нового стиля сегодня, но и в любую историческую эпоху.

Не будь известной преемственности, эволюция каждой культуры была бы бесконечно младенческой, ни разу, может быть, не дошедшей до апогея расцвета, который всегда достигается лишь благодаря уплотненности художественного опыта предыдущих культур.

Но не будь и этой независимости, культуры впали бы в бесконечную старость и бессильное отмирание, длящееся

вечно, так как нет возможности без конца пережевывать старую пищу. Нужна во что бы то ни стало юная, дерзающая кровь варваров, не ведающих, что творят, или людей с настойчивой жаждой творчества, с сознанием правоты своего устанавливающегося и независимого «я», для того, чтобы искусство могло обновиться, вновь вступить в свой период цветения. А отсюда психологически понятны не только разрушающие варвары, в крови которых бессознательно пульсирует убежденная правота своей потенциальной силы, даже по отношению к совершенным, но дряхлеющим культурам, но и целый ряд «вандализмов», которые сплошь и рядом встречаются в истории культурнейших эпох, когда новое разрушает старое, даже прекрасное и законченное, лишь в силу осознанной правоты молодого дерзания.

Вспомним, что говорил Альберти, представитель культуры, в которой столько элементов преемственности, но которая по существу своему являет пример установления нового стиля: «...Я верю тем, кто строил Термы, и Пантеон, и все прочее... И разуму еще больше, чем кому бы то ни было...» *.

Все то же нарастающее убеждение в своей творческой правоте нередко заставляло Браманте для осуществления своих грандиозных проектов сносить целые кварталы и создало ему среди своих врагов популярное наименование «Ruinante». Но и с таким же самым успехом можно отнести это наименование к любому из великих зодчих чинквеченто или сейченто. Палладий, после пожара 1577 г. Дворца Дожей в Венеции, настойчиво советует Сенату перестроить готический дворец в духе своего собственного ренессансного миросозерцания,— в римских формах. В 1661 г. Бернини, когда ему нужно было построить колоннаду перед собором Св. Петра, без особых сомнений и колебаний разрушает Palazzo dell' Aquila Рафаэля.

* Письмо Л. Б. Альберти к Маттео де Бастиа в Римини (Рим, 18 ноября 1454). В письме к Брунелески (1436 г.) он говорит: «Я считаю нашу заслугу более крупной, ибо без всяких руководителей, без всяких образцов мы создаем никогда не слыханные и не виданные до сих пор науки и искусства».

Во Франции, в эпоху революции, таких примеров, конечно, еще более. Так, в 1797 г. старая церковь св. Илария в Орлеане превращается в современный рынок *.

Но если даже оставить в стороне это крайнее проявление убежденной веры в правоту творческих идей современности, любой взгляд, брошенный нами на прошлое, убеждает нас в существовании в лучшие поры человеческой культуры чрезвычайно отчетливого сознания правоты независимого современного формопонимания. И лишь эпохи упадочные характеризуются одним желанием подчинить современную форму стилевому ансамблю прошлых столетий. Самая идея подчинения новых частей города не организму его, лежащему вне всяких формальных особенностей стиля, а стилю старых, уже существующих, даже самых совершенных по форме частей, идея, чрезвычайно прочно привившаяся в умах лучших наших зодчих прошлого десятилетия и заставляющая их нередко подчинять целые кварталы и части города формальным особенностям какой-нибудь группы предшествующих по стилю памятников,— есть прекрасный показатель творческого бессилия современности. Ибо в лучшие времена зодчие силой и остротой своего современного гения подчиняли себе уже созданные ранее стилевые формы, тем не менее правильно предугадывая органическое развитие города в целом.

Но более того, художник, проникнутый насквозь своей творческой идеей и окружающей его действительностью, не может творить по-разному. Он делает только то, что заполняет его мозг, он может творить только современную форму и меньше всего он задумывается о том, что бы сделали на его месте другие, даже самые гениальные предшественники.

Греческий храм, проникнутый одной традицией, на продолжении нескольких столетий являет собой, в этом смысле,

* Франсуа Бенуа, «Французское искусство времен революции». Подготавливаемый к печати перевод С. Платоновой.

интереснейший пример. Храм, строящийся продолжительное время, иногда в своих колоннах дает живую хронологию постройки.

Совершенно ясно, что греческий зодчий не думал ни о какой преемственности, ни о каком подчинении ансамблю: он был полон сосредоточенного и настойчивого желания осуществить в каждый момент современную ему форму. А преемственность и ансамбль получались сами собой, постольку, поскольку в общем и целом оставалось единым творческое миросозерцание Эллады.

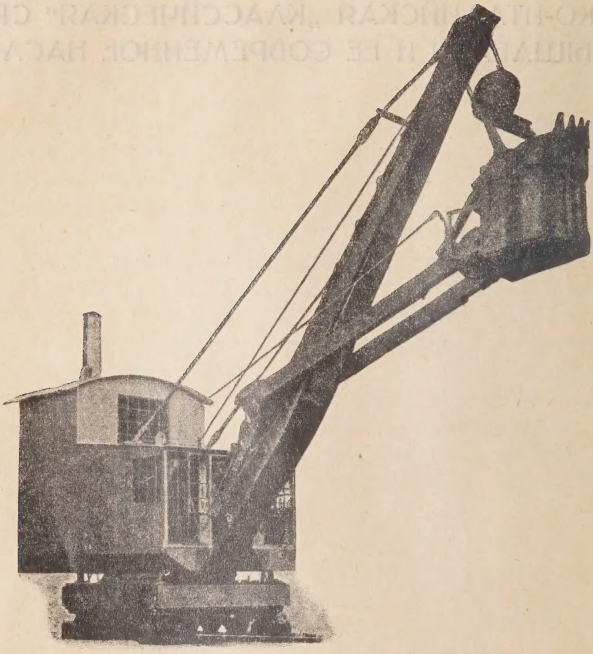
Точно так же соборы, начатые в эпоху романского стиля, если заканчивались столетием или двумя позже, — неизбежно принимали характер современного им готического стиля, точно так же, как зодчие ренессанса совершенно не задумываясь, заканчивали соборы, начатые в эпоху и в формах готического стиля, в чистейших формах совершенно чуждого им Ренессанса. И, конечно, иначе они поступать не могли, потому что истинное творчество не может быть не искренним, а следовательно, и не современным. Все остальные соображения кажутся ничтожными по сравнению с настойчиво ощущаемым желанием проявить свою творческую физиономию. Цветок вырастает в поле, потому что он не может не расти, а следовательно, он и не может считаться с тем, подходит он или не подходит к полю существовавшему до него. Наоборот, он сам меняет своим появлением общую картину поля.

Интересное явление с этой точки зрения представляет собой философия раннего итальянского футуризма, который ударился в другую крайность. Воспитанные и окруженные бесконечным количеством совершенных памятников прошлого, итальянские художники полагали, что именно эти-то памятники, вследствие своего совершенства ложатся слишком тяжелым бременем на психологию художника и не позволяют ему создать современное искусство, — а отсюда тактический вывод: уничтожение всего этого наследия. Нужно разгромить все музеи, предать уничтожению все памятники для того, что-

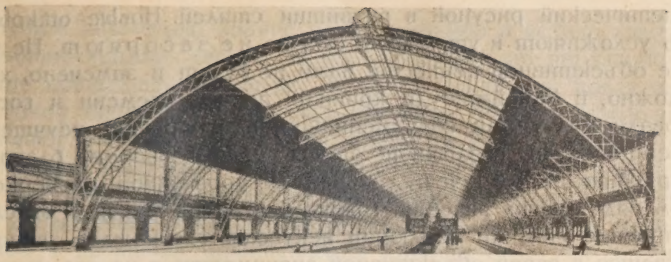
бы смочь создать что-либо новое! Но, конечно, этот отчаянный жест психологически понятен потому, что показывает осознанную художниками жажду подлинного творчества, но, увы, он одинаково хорошо рисует и творческое бессилие этого искусства, точно так же, как и эклектические выпадки пассеистов.

Ни забота о преемственности, ни уничтожение искусства прошлого ничем помочь не могут. Они являются лишь симптомами, указывающими, что мы подошли вплотную к новой эре. Лишь вспышка творческой энергии, рожденная современностью и создавшая художников, могущих работать не в каком угодно стиле, а лишь единственным языком современности, отражающим средствами своего искусства подлинную сущность сегодняшнего дня, его ритм, его повседневный труд и заботу и его возвышенные идеалы,— лишь только такая вспышка может зародить новое цветение, новую фазу в эволюции форм, новый и подлинно современный стиль. И, быть может, уже совсем недалеко то время, когда мы вступим в эту благословенную полосу.

II. ГРЕКО-ИТАЛИЙСКАЯ „КЛАССИЧЕСКАЯ“ СИСТЕМА МЫШЛЕНИЯ И ЕЕ СОВРЕМЕННОЕ НАСЛЕДИЕ



Подъемный кран



Перрон вокзала в Кельне на Рейне

В исторической перспективе события приобретают ясность. Все мелкое и преходящее пропадает, перед нашим взором остается выдержавшее испытание времени, а следовательно, уже более или менее непоколебимое в своей объективной ценности. Годы, десятилетия, а подчас и целые столетия не играют заметной роли; мы видим эволюцию стилей в их генетическом развитии, и хронологические даты служат лишь вехами для ориентировки. Иногда несколько главнейших памятников дают нам эти опорные точки,— остальную линию генезиса мы устанавливаем по интерполяции.

Конечно, в этом, отчасти, вина несостоятельности наших знаний прошлого, и подобно тому как археологические раскопки XIX столетия обогатили нас целым миром сокровищ — Критско-Микенской культуры, или Египетского мира, точно так же нас ждет еще целый ряд других открытий. Эволюция стилей, безусловно, благодаря им обогатится новыми периодами, новыми фазами и, быть может, совершенно новыми цветениями стилей.

Тем не менее, быть может, именно благодаря этой относительности наших сведений о прошлом, создается ясный

синтетический рисунок в развитии стилей. Новые открытия лишь усложняют и уточняют его, но не засоряют. Не имеющее объективной ценности нами не будет и замечено, хотя, возможно, в какой-нибудь краткий период времени и господствовало над умами современников; или обратно, неучтенное современниками всплывает перед нашим взором, благодаря беспристрастному учету, нашей бескорыстной проверке на целом ряде других явлений. Только благодаря этому и мыслимо построение связной эволюции искусств, где каждое звено постигается в своей объективной значимости, а не его хронологической длительности. Безусловно и в нашем прошлом было множество периодов, десятилетий или даже столетий, когда творческая нива оскудевала, и все созданное в это время было тлетворно и бесследно преходяще. Эти периоды просто выпадают из построенной нами генетической линии, ничем ее не нарушая, так как эта воображаемая линия строилась лишь по ординатам наиболее счастливых периодов, и, таким образом, мы должны в ней видеть лишь наиболее яркие страницы творческой жизни наций, а не точное отображение ее.

Вот почему так стройно и непрерывно историческое колебание стилей, так отчетливы в нем законы преемственности и независимости, о которых мы говорили в прошлой главе.

В реальной действительности, конечно, дело обстоит иначе, и нередко людям казалось в периоды оскудения творческой мощи, что беспросветная ночь спустилась на землю: сумерки угасающего дня казались концом мира. «Среди смены цивилизаций всегда страшатся окончательной гибели», говорит Ферреро («Величие и падение Рима»).

То, что мы теперь понимаем как новое звено в бесконечной эволюции творческой жизни, современникам казалось уже крайней непроходимой чертой, ибо время, с исторических высот малозначущее, в обыденной повседневности, по отношению к длине человеческой жизни, становится фактором первостепенной важности. И смена стилей, если и выпадала на долю современников, замечающих ее, по той же причине всегда по-

стигалась как нечто крайне революционное и делила людей на два непримиримых лагеря; одних — стоящих по ту сторону, в закате прошедшей культуры, и других — кующих новое звено.

Такое время переживаем и мы. Если обратиться к интересующей нас архитектуре, то признаки конца одной эпохи и начала другой были заметны совершенно отчетливо очень давно.

Уже несколько столетий мы питаемся соками античной, так называемой «классической» системы, ставшей исходной точкой в развитии архитектуры Европы. Если мы говорим о европейском и не-европейском, историческом или не-историческом, прекрасном или уродливом, то все лишь исходя из этого «классического» мышления, ставшего не только законченной философской системой архитектуры, но и создавшего блестящий алфавит этой системы от альфы до омеги. Для того, чтобы выяснить, что же именно из нашего прошлого имеет для нас генетическую цену и что является безвозвратно погибшим, мы позволим себе остановиться несколько подольше на анализе и генезисе развития этой «классической» системы.

* * *

Для того, чтобы отчетливо уяснить себе общий характер классического мышления, главной ареной действия которого был Греко-Италийский мир, необходимо указать на две основные культуры, принимающие постоянно, в том или другом соотношении, участие в его образовании. Первая — наследие античного эллинского мира, постоянно приливающего соки древнего и совершенного гения, вторая — молодая и бурная кровь северян — варваров.

Первая из полуострова, островов и архипелага Греции, Малой Азий и из перекинувшихся на самую Италию очагов эллинизма — Великой Греции (Magna Grecia), — словом с Юга распространяла свое влияние *.

* Ахейские города в Италии: Сибарис, Кротон, Метапонтип, Сирис и др., дорическая колония — Тарент, колонии халкидян невдалеке от Везувия и т. д.

Вторая культура, значительно более бедная и ничтожная, уже с древнейших известных нам времен лигуров, все время приливала из-за Альп и других северных стран. Разрушая и варваризируя совершенную эллинскую культуру, она тем не менее имела значение омоложения дряхлеющей крови. Арийцы: умбры и сабеллы с севера и этруски с востока, еще далеко до рождества Христова принимали участие в формации великого народа. Галлы, германцы, готы, гунны, франки, лангобарды— после них непрерывно инфильтрировали италийскую кровь.

Целые томы исписаны об эллинской культуре и искусстве. Совершенство греческого художественного гения стало общим местом, и мы позволим себе только указать на некоторые особенности его, имеющие для нас значение в смысле воздействия их на так называемое «классическое» искусство.

Одна из черт наиболее общих для всего греческого искусства — это о т в л е ч е н н о с т ь. Отрешение от каких бы то ни было конкретных случаев, объективизация всего окружающего, подчинение всякого проявления красоты началу упорядочивающему и абстрагирующему — отличает все эллинское искусство.

Рассматривая искусство греков, мы никогда не получаем отдельных впечатлений, разрозненных восприятий, случайных эмоций. Всегда перед нами ясное, регулирующее начало, какая-то бесконечно мудрая организующая схема, которой подчинены все частности. И восприятие произведений греческого искусства всегда есть восприятие этой совершенной схемы, которой подчинены все частности и случайности.

Греческий художник первый понял, что окружающий его мир не есть хаос, не есть бесконечное нагромождение, а стройно и ясно организованная система. В аморфности космического пространства он стремился изолировать его так, чтобы и пространственное переживание способствовало ясности и четкости восприятия.

Греческий гений создал грамматику искусства. Он расчленил образы, создал классификацию их, указал признаки обобщающие и абстрагирующие.

В целом ряде отдельных организмов он отыскал общие черты, признаки несомненные для каждого из них и общеобязательные для всех. Он создал таким образом координацию подобных признаков, их сочетание, являющееся формулой для этого рода организмов. И все свое внимание, в продолжение долгих веков эволюции, он уделяет бесконечному совершенствованию этой формулы, все члены которой и их взаимное существование канонизируются.

Взглянем на бессмертные образцы греческой скульптуры. Знаем ли мы по ним, что люди бывают худыми и толстыми, длинными и короткими, печальными и радостными, теми или иными? Конечно, нет, ибо изваянное греком тело — есть абстракция из ежедневных переживаний, формула человеческого тела, бесконечно совершенная объективизация частично приобретенного восприятия. В человеке, как и во всяком ином объекте искусства, грек отыскивал только те черты, которые его утверждали в отысканной им гармонической формуле.

Еще более сказалась эта особенность греческого гения в зодчестве, где самое существо этого искусства призывало к наибольшей объективизации понятий.

Разрешу себе привести описание греческого храма, сделанное Аллешом в своей книге «Ренессанс в Италии»:

«Окинув взглядом систему, мы видим, что основным ее принципом является вполне отчетливое расчленение целого, разложение его на существенные части и подчеркивание всех точек соединения, ясное описание каждой отдельной функции. Становится очевидным как слагается здание и что следует различать в нем. Мы имеем здесь дело с пониманием упорядочивающего духа, который резко разграничивает признаки и не допускает их смешения... Греческий храм ясен, как понятие, он так же и неизменен и, если хотите, вневременен, как понятие. Он так строго связан, и части его так безошибочно рассчитаны, что нельзя передвинуть, увеличить или уменьшить ни одной отдельной части, не разрушив целого».

Таким образом мы видим, что и в архитектуре греки искали общеобязательного, совершенной схемы, ясно расчлененного канона. И тем значительнее эти достижения в зодчестве эллинов, так как здесь творческая работа не была связана никакими изобразительными побуждениями.

Итак, бесконечное значение эллинского гения в архитектуре состоит именно в этом абстрагировании, четкой кристаллизации пространства, с о з д а н и и ф о р м у л ы, с и с т е м ы архитектурного памятника, а вся бессмертность этого творчества заключается в том с о в е р ш е н с т в е, которой достигла эта формула. Но достигалось это совершенство путем долгих исканий и неуклонных стремлений, и неудивительно поэтому, что завоеванное было в о з в е д е н о в с и с т е м у, что все части целого точно определились числовыми соотношениями, а соотношения, в свою очередь, определенным распорядком. Так создалась концепция греческого храма, который определяет собой всю сущность эллинского зодчества.

Храм ли, портик, пропилеи или сокровищница, все это было частностью для эллина, случайностью, подчиненными более общей схеме. Неизменным и обязательным была четкая пространственная система, определенное сочетание колонны, капители, архитрава, фриза, карниза и фронтона, что бы оно за собой ни скрывало.

И если греческий зодчий хотел превзойти своим искусством предшественников, то, конечно, он не мог разрушить столь великую схему, где все было связано функциональной зависимостью. И он ограничивался тем, что повторял ту же концепцию в вдвое, втрое большем размере, почти механически повторяя мельчайшие элементы ее увеличенными вдвое, втрое. Так что даже признаки субъективного и частного, как, например, ступень или дверь, абстрагируются до совершенно безразличного отношения к их абсолютным размерам. Тем самым греческий храм, так хорошо вписанный в окружающий его пейзаж, все же лишен был архитектурной масштабности, которая достигается реальным учетом размеров тех или иных частей памятника.

Конечно, необходимо отметить, что в концепции греческого храма есть и некоторые разновидности или частности, получившиеся в результате разнородности эллинского населения, географических, социальных и др. условий. На берегах и островах Малой Азии, на Востоке Греции создается ионический ордер; на Западе, в Сицилии и прилежащих островах — дорический ордер, и в самой Греции мы с одинаковой легкостью можем встретить и тот и другой *.

Но, если мы всмотримся в отличие между этими двумя ордерами: ионическим и дорическим, то мы поймем, что в сущности схема, формула, как таковая, не нарушена. Система расчленений и соотношений частей мало изменена греческим зодчим, и при разности в деталях от одного и другого храма мы испытываем одинаково безграничное изумление перед схематизированным, четко отграниченным пространством.

И другие отличия, отличия не ордера, а пропорций, связывающих отдельные расчленения, появляющиеся в разные периоды существования эллинской культуры, отличия, вызывающие в нас различные ощущения, детализирующие стиль в смысле архаичности, расцвета и упадка, даже и эти отличия не в силах разрушить и изменить схемы.

Колонны более массивны, междуколонные интервалы шире, формы сочнее, но все же формула, связующая все частности, неизменна. Она поглощает все случайности индивидуального характера и делает это искусство всеобъемлющим, общеобязательным и воистину великим. Через все отличия, все особенности его красной нитью проходит совершенно исключительная внутренняя удовлетворенность, равновесие этого искусства, которое не стремится к невозможному, направлено внутрь самого себя и чрезвычайно ярко отражает социальный уклад, демократичность и широту культуры греческих республик.

* Коринфский ордер, зародившийся также в Греции, имел для эллинской архитектуры значение чисто эпизодическое и применялся преимущественно в небольших памятниках декоративного значения.

Этим объясняется та жизненность, которой обладает эллинское искусство, дань порабощения которому отдал каждый народ, каждая нация.

Но являясь бесконечно совершенной, отвлеченной, общеобязательной, вневременной и вненациональной, почти нечеловечески-гармонической формулой, эллинское искусство тем самым лишает себя до некоторой степени гибкости, ибо греческий храм может быть только в точности повторен, но не изменен или стилизован. Вот почему и итальянский Ренессанс, обладая творческим чутьем и тактом, не воспроизвел ни разу в своем искусстве формулы греческого храма, несмотря на сильную инфильтрацию эллинского влияния и на близкое соседство великолепных Пестумских храмов.

* * *

Чем ниже уровень культуры человека, тем настойчивее выступают на первый план особенности расы, природы и климата, организующие национальные черты творческого темперамента, лишь постепенно и медленно уступающие первенство влияниям социальных и хозяйственных особенностей усложняющейся жизни.

На ряду с отвлеченностью, ясностью и чистотой схемы греческого зодчества северное влияние заальпийских народностей принесло в Италию совершенно противоположные свойства. В искусстве этих народов, вместо абстрагированных концепций, мы всегда встречаем чрезвычайно индивидуализированную форму, полную субъективных черт. Если грек ищет характеристики обобщающей, то северянин, воспитанный в напряженной борьбе с всегда субъективными и конкретными особенностями суровых стихий, ищет, как раз обратно, случайных сочетаний, характерных для данного момента. Северянин всегда импрессионист постольку, поскольку он выхватывает из окружающего мира или собственного переживания отдельный момент. Он стремится всецело к передаче тех эмоций, которые связаны в его представлении с данной субъективной

концепцией. В то время как эллин стремится отыскать формулу, схему, почти идею формы, северный художник хочет передать душевное отображение какого-либо образа, взволновавшую его реальную эмоцию. А потому греческое искусство всегда несколько холодно и рассудочно, идеалом его становится гармония схемы; северное же всегда выразительно, эмоциально, согрето теплотой чувства, и высшим завершением его становится пафос.

Взамен ясной и чистой формулы греков, мы здесь видим нарушение ее, сбивчивые и напряженные штрихи, пренебрежение к обобщающим законам и стремление во что бы то ни стало к остроте и выразительности формы.

Если в изображении грека человеческое тело нечто в роде совершенного механизма, законы и функции которого очевидны, то северный художник видит в человеке лишь тот или иной эмоциональный порыв, то или иное устремление, остроте которого подчинено все остальное.

Каковым же должно стать зодчество в руках у северян? Оно, прежде всего, всегда локально, всегда выражает определенный творческий момент, определенную творческую атмосферу, которую и стремится подчеркнуть во что бы то ни стало, в ущерб общим и отвлеченным признакам.

Хотя памятники Афинского Акрополя и связаны крепкими нитями с линиями окружающего пейзажа, однако нет ничего чудовищного в том, что та же творческая концепция, та же формула искусства вырастает на лазурном побережьи Сицилии, в тихих равнинах Пестума, на Севере и Западе, Юге и Востоке, и на площади большого города или в пустынном уединении. Ведь греческий храм слишком общеобязателен и отвлеченен для того, чтобы не суметь приспособиться, или, вернее, приспособить себе любой пейзаж. В этом сила и одновременно слабость эллинского искусства.

Зато, северное зодчество всегда сгущает аромат родных полей; оно дитя данного места и времени, данного творческого момента, оно пульсирует согласно лишь с окружающим пей-

зажем, и оторвать их друг от друга значит нанести ему смертельный удар. Северное зодчество, выходя из пределов родного края, сразу бледнеет, сразу теряет свое очарование, и, следовательно, лишено каких бы то ни было общеобязательных черт. Оно не содержит формул и рецептов красоты, так как всегда готово пожертвовать общим во имя какой-нибудь гипертрофированной детали.

Отсюда, естественно,— потеря чистоты формы, самодовлеюще прекрасного, потеря общей ясности плана, четкости расчленения целого на части. Все разбивается, группируется, или, вернее, нагромождается в угоду динамической идее, приводящей к насыщенности и страстности пафоса.

Тело архитектурного организма тогда теряет сходство с разумным существом, у которого членов столько, сколько нужно, и где каждый из них имеет строго разграниченные функции. Произведение зодчества тогда или почти не расчленено и аморфно, или разбито на мельчайшие атомы, не имеющие самостоятельной функции, кроме коллективного устремления, подчиненного основному замыслу.

Уже общим местом стало воплощение особенности северного зодчества в готике. Действительно, величественные храмы этого стиля — нагромождение мелких кристаллов формы, стилактитов, полных напряженного порыва, нарушающего и стирающего все пределы, грани и функции расчленений.

Однако еще очевиднее проявляются те же свойства северного искусства в примерах усвоения севером ясных классических схем Юга, в образцах так называемого Северного Ренессанса.

* * *

Аллеш в своей книге о Ренессансе, прекрасно охарактеризовавший особенности эллинской культуры, совершает, на наш взгляд, некоторую ошибку, приписывая те же свойства и итальянскому гению, объединяя их общим термином «греко-итальянского» искусства.

Нам представляется сущность «классического» итальянского искусства, несомненно вобравшего громадную долю ценностей греческих завоеваний, в очень многом независимой от эллинского идеала. И то, что становится несомненными особенностями новой, уже чисто италийской, культуры, появившейся в центральной Италии, есть продукция многих влияний, как с Юга, так и с Севера и Востока, сплавившихся в подлинно италийское ядро, с которым мы прежде всего сталкиваемся в древнем искусстве этрусков.

В Умбрии и Этрурии и несколько позднее в Лациуме и окрестностях нужно искать истинные корни того классического италийского искусства, что дало такие роскошные цветения в XV и XVI в.в.

Этрусское искусство было недолговечно, оно не успело пережить ни своего расцвета, ни своего упадка, оно не достигло той выразительной ясности, которая позволила бы говорить о нем, как о чем-то законченном. Тем не менее не следует и недооценивать его, так как при всем своем несовершенстве оно отчетливо выявляет характерные черты новой молодой культуры. Именно генетическая роль этрусского искусства значительно превосходит его формальную самодовлеющую значимость.

Двумя колонизационными потоками в XIV—XIII и XI ст. до р. Х. проникли этруски с Востока (Малой Азии, Лидии) в сердце Италии, где, ассимилировавшись с туземными обитателями, местными климатическими и бытовыми условиями, создали это новое италийское ядро, на котором перекрещивались Южное и Северное начала. Уже в скромных достижениях этрусской скульптуры мы встречаем новые черты: сильно проявленное устремление к реализму, к выявлению случайных индивидуальных черт, которое пробивается сквозь эллинское понимание формы *.

* Достаточно посмотреть статую «оратора» из Флорентийского Археологического Музея, на характерные черты резко очерченного индивидуума, на движение руки, жест которой является здесь той гипертрофиро-

Обращаясь к этрусской живописи, мы, на ряду с такими произведениями, как фрески в Corneto Tarquinia или в гробнице Golini, где эллинский дух еще целиком владеет художником, можем указать на целый ряд изображений фокусников, мимов, арлекинов и сантильбанков (Tarquinia-Corneto, Tomba del Pulcinella), которые содержат в себе совершенно новые италийские принципы. Фигуры теряют ясность расчленений, становятся слитными и динамичными, в трактовке формы появляется не графическая потребность подчеркнуть смысл и характер расчленений, как это мы видим в греческой живописи, а зарождающееся чисто-живописное чувство трехмерности, не ограничивающееся условными отображениями идеальных схем.

Но если мы обратимся к архитектуре, то здесь более чем где-либо мы увидим те характерно-италийские черты, которые потом сквозь долгие века средневековья будут принесены и в Ренессанс.

Заимствовав у греков совершенную отвлеченную схему, они со всей смелостью, не ведающих добра и зла, варваров, приспособляют ее к новым жизненным условиям. Нет нужды, что совершенство нарушено, зато пробита брешь в канонизированной традиции, открыт доступ новым силам, сначала разрушающим, но в то же время подготовляющим место будущим росткам. Совершенная дорическая колонна греков подвергается чудовищному насилию; все линии становятся холодными и неизящными.

Самый храм на высокой платформе, где колонны несколько раздвигаются в центре, нарушая эллинскую схему, в угоду кон-

ванной деталью, тем элементом, в жертву которому принесены все остальные и, прежде всего, самое тело оратора, скрытое под вертикальными складками тоги. Греки никогда не хотели скрывать тела. И одежда, покрывающая его, пожалуй, еще отчетливее подчеркивала очертания членов и их функции. Здесь же, у флорентийского оратора, тога намеренно скрывает расчленения тела, чтобы сосредоточить действие в жесте случайном и сделать его сущностью всего произведения. Таковы же композиционные принципы большинства других скульптурных произведений Этрурии и в частности изумительной фигуры на саргофаге Тосканеллы.

кретному и реальному желанию этрусков сделать просторнее и удобнее вход в храм, приобретает, наконец, желанную масштабность вместо отвлеченной модульности греков.

Точно так же здесь мы видим прототип классического италийского дворика, с атрием, лоджиями, свисающей на кронштейнах или на столбах кровлей и бассейном для дождевой воды посредине (impluvium), тем бассейном, который во внутренних дворах XV и XVI в.в. появится перерожденным в центральные фонтаны, столь излюбленные зодчими Возрождения.

Наконец здесь же мы впервые на италийской почве встречаем арку и свод, принесенные вероятно, этрусками из Месопотамии, в kloakax, мостах и монументальных воротах Tarquinia, Falerni, Sutri, Volterra, Alatri, Perugia и т. д. И точно так же здесь мы можем увидеть первые следы сочетания арки с системой архитравных расчленений.

Переработанные немного позднее римлянами, эти концепции становятся конструктивным и декоративным мотивом, который мы не можем отделить от нашего представления об архитектуре XV и XVI столетий.

* * *

Использовав и переработав эстетические формулы греков, этруски, конечно, не могли миновать и влияния отдельных формальных элементов творчества, деталей и частностей архитектурного языка эллинов.

Таким образом более всего сама азбука этрусков осталась греческой. И постольку, поскольку этруски сравнительно с греками были варварами в употреблении этого наследия, отдельные элементы эти являлись варваризацией элементов греческого творчества. Так нужно смотреть на «тусский» ордер этрусков, на ионические и коринфские капители, с наивными пальметками и бюстами людей посредине.

Но этруски успели лишь посеять семена нового понимания. Уже с III века до р. Х. культура этрусков, вместе со всеми стилевыми флюидами из Греции и Эллинистического Востока,

охватывается культурой римлян, которым удалось довести заложенные основы до более высокой степени совершенства. Однако и тут совершенствование этих новых художественных схем протекало под знаком очищающего и облагораживающего влияния тех же греческих образцов и художников, которые все более и более проникали в римские пределы, в особенности после 146 г. до р. Х., года окончательного завоевания Греции.

Таким образом элементы римской формы—есть несомненно продукция той же эллинской культуры, потерявшей свою чистоту на новой почве и в новой среде.

Но на ряду с этим необходимо отметить то громаднейшее разнообразие и богатство приемов, которые обнаружило римское искусство в применении и сочетании этих унаследованных элементов формы.

Колонна, свободно стоящая в ряду других ей подобных и образующая с ними систему портика, перекрытого треугольным фронтоном, т.-е. та система, которую греческий зодчий канонизировал, играет в жизни римлян гораздо более скромную роль. Такие колонны сохранились лишь в храмовой схеме, и то в его переднем фасаде, в то время как весь организм храма изменился согласно переработанной этрусками концепции. Так, остальные три стены его в большинстве случаев расчленены лишь пилястрами или колоннами, заделанными в самую поверхность стены (псевдо-периптер). Этот прием хотя и можно отыскать в некоторых эллинских памятниках, но, конечно, лишь в зачаточном состоянии. Новую и глубокую силу воздействия приобретает этот мотив лишь у римлян. В обработке поверхности стен театров и амфитеатров, а в особенности в триумфальных арках, он достигает исключительной выразительности и разнообразия.

Вместе с тем в том, как в триумфальной арке колонна, связанная поверхностью стены и пытающаяся вырваться из ее объятий, создает тревожное ощущение драматической коллизии,—есть уже ноты совершенно чуждые эллинскому духу

и получающие полное выражение лишь в конце XVI столетия в стиле барокко. Еще выразительнее становится это ощущение, когда колонна в своем центробежном движении от поверхности стены разрушает спокойную до сих пор гладь антаблемана, раскреповывая весь вертикальный отрезок его, резко выступая вперед карнизом и высокой цокольной частью, находящейся под колонной, как это можно видеть в большинстве триумфальных арок. В этом проявляется уже отчетливо новое значение композиции, напряженное, динамичное, уже не смягченное общими линиями антаблемана и наклонными греческого фронтона. В то же время колонна лишается своей конструктивной функции, без которой немыслим греческий ордер. В лучших случаях она выполняет здесь вспомогательную роль, прислоняясь к стене и с ней вместе выдерживая сверху лежащую нагрузку (базилика Максенция, тепидариум в термах), в громадном же большинстве случаев она ничего ровно не несет, кроме верх-лежащего над ней простого или раскрепованного антаблемана (триумфальные арки). Таким образом те сложные ощущения, которые мы испытываем при взгляде на арку Константина в Риме, Колизей или арку в Анконе, есть результат искусственно вызванных на поверхность стены сил, своеобразная театральная инсценировка, своего рода чисто эстетическая игра, прикрывающая или иллюстрирующая конструктивную сущность, но всегда достаточно самостоятельная и независимая, чтобы быть достойным объектом зрелища. Здесь мы впервые так отчетливо сталкиваемся с резко разграниченными: работающей конструкцией — телом и покрывающей его одеждой, подчас являющейся результатом чистейшего художественного вымысла, деятельной игрой фантазии. Нам становится ясным, что в римском зодчестве эстетическая эмоция как таковая становится такой же целью зодчего, как забота о той или иной конструктивной необходимости, что они большей частью не сливаются воедино, как это мы видели у греков, но уживаются бок-о-бок, параллельно друг с другом. И если мы не можем, конечно, назвать

эстетическим стилем стиль, который изобрел новый строительный материал (бетон) и широко, по-новому, с чисто конструктивным чутьем разрешал сложные проблемы перекрытий цилиндрическими, крестовыми и купольными сводами, то тем не менее мы должны установить, что именно римская архитектура подготовила почву уже для чисто эстетического стиля Италии XV и XVI веков, создавшего неувядаемую славу зодчим Ренессанса.

Однако на ряду с этим новым словом, провозглашенным римлянами во всеуслышание, почти всего мира, был все же элемент конструктивный — арка и свод, как непосредственное наследие этрусков, и ему суждено было получить здесь впервые свое достойное эстетическое воплощение.

В римских водопроводах употребление арки становится обычным явлением; также существовали в римском искусстве примеры, когда архитравно-колонный портик проходит перед стеной с прорезанными арками, и именно этот прием мог послужить наброском к уже более зрелой мысли, когда оба отдельные элемента: портик колонный на первом плане и арки в глубине были совмещены в одной плоскости, создав в законченном виде мотив, который так блестяще был развит в целом ряде разнообразнейших триумфальных арок.

Правда, некоторые примеры (ворота в Палеоманине и Палеросе) дают доказательства применения арки и у греков, а с конца IV в. до р. Х. случаи применения цилиндрических сводов в памятниках греческих оседлостей уже довольно часты (гробницы на юге России и близ Александрии), а в Эфесе обнаружены пропилеи, в которых из трех проходов два были арочными *. В Эллинистическом Востоке и отчасти в самой Греции (надгробные камни с островов Делос и Сирос) можно встретить и некоторые зачатки сочетания арки с архитравно-колонной системой, которые могли послужить отправной точкой для развития римских триумфальных арок. Однако было бы

* К. Рончевский, «Римские триумфальные арки».

совершенно напрасным трудом доказывать таким образом принадлежность этих новых художественных приемов эллинской культуры. Скорее наличие их в этом зачаточном состоянии, как мы видим по уцелевшим фрагментам, говорит еще более отчетливо о чуждости их греческому искусству. Ибо, если греческий зодчий умел строить арку, знал комбинацию арки с архитравной системой и не сделал их своим обычным художественным приемом, следовательно, эти мотивы тем более нельзя считать свойственными эстетическому пониманию греков; в то же время в римском искусстве они становятся характернейшими и наиболее часто встречаемыми признаками стиля.

Триумфальные арки вызвали к жизни и другой архитектурный прием, сказавшийся в преувеличенном значении, которого достигли венчающие аттики этих памятников. В противоположность ясной гармонической схеме распределения материи греческого искусства, здесь мы встречаем тот избыток ее, сосредоточенный в верхней части композиции, создающий ощущение безмерной напряженности. С другой стороны, сочетание арки с архитравно-колонным портиком нашло свое осуществление в более сложных архитектурных решениях, где в общих чертах тот же мотив повторялся несколько раз друг над другом в вертикальном направлении. Театр Марчелло и амфитеатр Флавиев, лучшие примеры этого приема, где тосканский, ионический и коринфский ордера, один над другим, создают параллельные ритмические пояса общего движения. Мотиву этому суждено было сыграть значительную роль в образовании концепции внутреннего двора итальянского дворца XV и XVI ст., который на основе старого этрусского атриума с impluvium, при обработке заимствованной схемы амфитеатра, создал такие шедевры Ренессанса, как двор Palazzo Farnese.

Таковы совершенно новые приемы архитектурной композиции, которыми обогащает римское искусство эллинское наследие.

Подобное перерождение претерпевают и принципы декоративной композиции, в обработке плоских и кривых поверхностей. Зародившись с греческих декоров, римское искусство порождает множество совершенно новых композиционных приемов; но главное, что самый принцип декорировки становится совершенно иным; декоративные украшения греков, скульптурный или орнаментальный фриз, всегда распределены с известной равномерностью по поверхности, создавая как раз ту необходимую общую ровность, для того, чтобы декорируемая поверхность не выступала слишком резко из общего плана композиции. Гармония, мудрое и осторожное распределение ритмически ударяющих пятен, — вот основной метод греческого декоративного искусства. Все это отлично у римлян.

Необходимость распределять декоративные пятна по излюбленным римлянами кривым поверхностям купола, цилиндрических и крестовых сводов, уже сама по себе, должна была натолкнуть их на создание мотивов главных (в частях наименее сокращающихся) и второстепенных (в поверхностях сильно сокращающихся). Таким образом этим был уже уничтожен принцип равноценности всех элементов убранства. Появляется и глубоко осознается понятие центрального пятна декоративной композиции, которое сопровождает почти каждый памятник.

Плиты храма в Пальмире, своды арки Тита в Риме, арки Траяна в Беневенте, роспись свода в дворце Нерона и пр. *, — все это одни из многочисленнейших примеров появившихся новых методов декорировки. И хотя, в большинстве случаев, эти центральные пятна тесно связаны с общей композицией и не нарушают гармонической ровности целого, однако, они приковывают взор к определенному пятну, как бы выхватывая его из общего и заставляя глаз отметить и оценить их исключительные особенности.

* См. К. Рончевский, «О древне-римских плафонах».

Но, конечно, с наибольшей ясностью раскрывается все то новое, что дало римское искусство,— в тех методах, которыми зодчий объемлет пространство в совершенно заново созданных, волнующих своей неопределенностью interieur'ах, в том резко проявленном чувстве масштабности, в котором реальный человек — модуль определяет собой все размеры и величины, действующие на зрителя не как ясная гармония эллинов, а как подавляющая и ошеломляющая стихия.

Действительно, отвлеченный гений греческого зодчего четко отграничивал трехмерное пространство, продольно развернутой целлы, создавая и внутри ту же схему с ясно выраженными функциями, где нет ничего случайного и неопределенного.

Изредка и неохотно он прибегает к круглому объему, где меньше четкости и где охватываемое пространство постигается менее достоверными способами. Однако и в этих редких случаях правильность объема и небольшая величина его способствуют сохранению той спокойной и ровной гармоничности, которая никогда не покидает греческое искусство.

Строительный размах империалистического Рима вызвал изобретение нового строительного материала — бетона, а этот последний позволил римлянам с легкостью отдаться понадобившимся при этом масштабе сводчатым перекрытиям: за куполом и цилиндрическим сводом, как естественное завершение последнего, последовал крестовый свод, который обладает способностью отграничивать пространство не центростремительно, а центробежно, создавая вместо единого целого — отдельные разрозненные объемы. Логическое развитие этой мысли, лучший образец новых композиционных методов римлян, представляет собой сложный комплекс помещений, объединяемых в новом архитектурном организме — термах. Обилие этих памятников, исключительная роскошь, с которой обрабатывались эти сооружения и, наконец, та роль, которую они занимали в повседневной жизни римлян, все это убеждает нас в том, что примененные здесь архитектурные методы не есть

случайность, но что, наоборот, тут нужно искать всю квинтэссенцию новых эстетических воззрений, пониманий и чаяний, столь непохожих на наследие греческого гения. Действительно, здесь все отлично. Вместо единого целого, мы встречаем многообразие комплекса помещений прямоугольных, круглых и квадратных, изрезанных экседрами и нишами различнейшей формы, перекрытых плоскими плафонами, цилиндрическими, крестовыми и куполными сводами. Вместо замкнутости и четкой определенности греческой концепции, в термах все связано открытыми проемами, арками и нишами: все течет, неразрывно переходит из одного объемного состояния в другое, все неопределенно в своих границах.

Вместо целомудренной чистоты и скромности в применении декоративного убранства, все элементы которого всегда оправдываются необходимостью и художественной логикой, имеют, так сказать, свои права и обязанности, в римских термах — богатство, яркость и сложность отдельных декоров, варварская чисто-восточная пестрота в организации их, желание собрать в одном месте все многообразие знания и умения, дать почти больше того, что есть.

Беспокойная и воинственная культура народа, стремящегося к непрерывным завоеваниям, к мировой гегемонии, к помпезности и триумфу, сказалась здесь с необыкновенной яркостью и силой.

Вместо холодной разреженности греческих методов, здесь натиск, порыв, возвышающийся до пафоса.

Таким образом стиль, не создавший почти ни одной новой художественной детали, в методах организации их, в ритме расчленений, сложности и богатстве охватываемых пространств и целом множестве разнообразных композиционных приемов,— был стилем воистину новым ярким и своеобразным. То же, что составляет его слабую, по сравнению с греческим, сторону,— это менее законченные замыслы, недостаточная глубина развития мысли, по сравнению с большой широтой композиционного размаха. А это

составляет черту, имеющую для нас особый, специальный интерес, так как именно эта-то незаконченность художественной мысли и послужила великолепнейшим пластическим материалом, которым так жадно овладели наследники римлян в XV и XVI веках: незавершенное всегда будит плодотворную мысль о свершении, дает живой материал для творческой работы.

Законченное и совершенное произведение искусства есть нечто исчерпанное и замкнутое в себе: оно чуждается, но боится кощунственных прикосновений; таково искусство эллинов. Зато не законченное всегда более волнует мысль своими потенциальными возможностями дальнейшего развития.

И действительно, итальянцы XV и XVI столетий жадно набросились именно на римское наследие; именно римские композиционные методы стали исходной точкой архитекторов Возрождения. Нет, кажется, такого мотива римского зодчества, которым не воспользовался бы тот или иной зодчий Ренессанса. Чарующий идеал эллинов все время оставался совершенным и недосягаемым образцом, но мясо и кровь римских развалин соткали живую ткань Ренессанса, все более и более облагораживаемую и очищаемую, так что на незначительное историческое мгновенье в лице Лаурано и Браманте, казалось, вновь достигнуто былое эллинское совершенство, чистая гармония, ясный и четкий метод компановки.

Именно римские архитектурные формы и методы творчества представляются нам наиболее типически итальянскими, в отличие от эллинских, именно здесь основа «эстетичности» стиля Ренессанса, здесь и его многообразие, то богатство творческого диапазона, которое завершилось взрывом эмоционального напряжения, могучим порывом пафоса, который отличает итальянское зодчество от Микель-Анджелло до Бернини и Борромини.

* * *

В эволюции форм классического искусства наступает длительный провал. Темными сумерками окутано Средневековье Античный мир, достигший своего апогея, рухнул под натиском

варварских племен. Вновь начинается в Европе преобладание северного влияния, со всеми его особенностями и характерными чертами. Варвары-северяне не умеют ценить блестящего совершенства, достигнутого античным миром, и на обломках его медленно строится порывистое и эмоциональное искусство Средневековья, подчас поражающее изумительной смелостью и неожиданностью приемов, а подчас и захватывающее всепоглощающим действием пафоса.

И если романский стиль Средневековья отчасти еще в цепях античного наследия, в наивной варваризации его элементов, то готика—уже новый самодовлеющий мир, сгусток достижений Средневековья, где со всей силой сказалась иная жизнь, новое миросозерцание, новые идеалы, методы и принципы искусства. И подобно тому, как греческий храм отражает полностью материальную и духовную жизнь античного мира, любой из готических соборов Европы отражает всю феодальную систему, с ее теократией, мистикой и аскетизмом, новую мятущуюся душу человека.

Но если на севере Европы готика создала свой, вполне своеобразный, мир иных формальных элементов и иных методов организации их, то этого нельзя, конечно, сказать о готике Италии. Исключая Миланский собор *, который является почти единственным примером готики, понимаемой в европейском смысле слова, со всеми ее характерными чертами, все остальные памятники этого времени свидетельствуют о том, что Италия ни на одну минуту не порывала связи с античными традициями, ни на одно мгновенье не уклонялась от влияний чисто-италийской классической системы.

Соборы в Орвиетто, Сиене, Флоренции (S. Maria del Fiore, Santa Croce) и множество других являются лучшей иллюстрацией этой мысли. Для своих церквей итальянское Средневековье вырабатывает схему фасада, в котором ясность и четкость

* Что легко объясняется двумя обстоятельствами: территориальным положением Милана на севере Италии и участием в создании собора иностранных мастеров.

расчленений сразу выдает организационные методы художников, воспитанных на античном мире.

Во всем этом искусстве заметно неумение проникнуться целиком новым организующим методом северян и нежелание отрешиться от близких и понятных схем античного мира. Уступки делаются лишь в деталях, создавая любопытные примеры, вроде Or San Michele во Флоренции.

Еще более характеризует это неприятие готики большей частью Италии странное и чарующее явление итальянского Средневековья, неожиданно распустившиеся цветы, предвосхитившие за 3—4 столетия грядущие побеги Ренессанса, как раз в то время, когда вся остальная Европа переживала самый бурный экстаз опьянения безудержной устремленностью готики.

Это привлекательное явление носит в истории искусств название *проторенессанса*, и самые тонкие его произведения созданы были в Тоскане, в которой впоследствии зародился и самый Ренессанс. Баптистерий во Флоренции, ц. S. Miniato там же, собор и падающая башня в Пизе — лучшие примеры этого искусства, и здесь, в отличие от прочих памятников Средневековья, мы встречаем гораздо больше элементов античности, не только в общем распорядке расчленений, но и в применении отдельных деталей. Недаром Вазари в XVI веке, употребляя термин «rinascita», применял его ко всему итальянскому искусству, начиная с XIII века, и даже к некоторым отдельным памятникам XI и XII в. в., противоставляя его варварскому искусству Средневековья.

* * *

Итак, мы видим классическую систему мышления, зародившуюся столь давно, подобной ручью, пробивающемуся сквозь препятствия столетий, насыщаемому тут и там новыми силами, и, наконец, в XV столетии превратившемуся в сильный поток, бьющий широко и буйно.

Этот пышный расцвет классического искусства представляется нам не как неожиданное чудо и не как

непонятное возвращение к античному прошлому, а лишь как завершительный этап в эволюционном пути, апогей этого развития, расцвет, никогда более не переживаемый и составляющий так называемое искусство Ренессанса.

Конечно, и оно может быть понято лишь на фоне своей эпохи, как результат целого ряда объективных факторов.

Сильнейшее препятствие, которое нужно было преодолеть классическому искусству, было Средневековье, со своей хозяйственной системой феодального права, создающего бесконечную цепь зависимостей и неравенств. Необходимость оправдать эту систему создало средневековую философию (схоластику), придававшую феодализму священный характер. А отсюда специфическое развитие идеи «Божьего царства», породившее мистику и аскетизм и сделавшее зодчество Средневековья чуждым земле, жизни и устремившее его ввысь.

Конечно, подобная атмосфера была враждебна «классической» системе мышления, где, с одной стороны, эллинское миропонимание вносило ясность и четкость, характерную не только для греческого искусства, но и для греческой религии, лишенной какого-либо мистицизма, а с другой — грубые и конкретные вкусы солдат-завоевателей римлян могли быть удовлетворены лишь земным искусством с плотью и кровью. Таким образом, дальнейшее развитие «классической» системы могло совершаться лишь после уничтожения характернейших факторов Средневековья. Действительно, с началом крестовых походов увеличиваются торговые сношения, разбивающие основы натурального хозяйства. Земледелие отделяется от промышленности, промышленность дробится на многочисленные отрасли. В результате всего этого процесса — фактическая отмена крепостного права и начало эры социальной свободы. Возродившаяся торговля создает влиятельный класс богатых горожан, практиков до мозга костей, которых всецело занимал земной мир и земные расчеты. Взамен аскетизма, проповедывающего порабощение чувства, новые течения прославляют любовь,

при чем любовь как настоящее человеческое чувство, знойное и реальное до грубости. В городах появлялся вкус к комфорту, к реальным земным удобствам и благам. В городах же мало-по-малу выросла свободная, цельная, сознающая себя личность. Торговля вызвала потребность в передвижении, развила вкус к путешествиям, раскрыла и расширила интересы и понятия горожан. Политическая картина Италии, эпохи Возрождения — есть картина непрерывной героической борьбы, борьбы республик между собой, вражды в пределах каждой провинции между деспотом и буржуазией, между последней и пролетариатом (ciompi), между цехами старшими и младшими (arti maggiori, arti minori, arti minuti), борьба, втягивающая и делающая активными положительно всех, развивающая личность, со всеми ее положительными и отрицательными сторонами, борьба, в которой побеждал сильнейший, но победивший должен был быть настороже, для того, чтобы в свою очередь не быть побежденным.

Развился индивидуализм, но в данном случае, как сила, естественно вызванная к жизни, как протест против многовекового порабощения личности, индивидуализм плодотворный и прогрессивный.

Таковы самые общие предпосылки к развитию Ренессанса, как стиля, и уже из этих немногих слов ясно, что Ренессанс не мог уже более удовлетворяться формами, созданными Средневековьем, что ему нужно было свое большое и яркое, вполне реальное и жизненное искусство, и что лишь средством теоретического оправдания этого искусства должна была стать древность. Действительно, античная система мышления не могла бы удовлетворить более столь ярко развившуюся новую индивидуальность, жаждущую своего искусства в полном смысле слова, но зато эта античная система в целом, как идеология творчества, как философская и теоретическая схема искусства, до чрезвычайности подходила Возрождению, была неисчерпаемым источником для вдохновенья художников,

бесконечным кладезем аргументов для борьбы и споров теоретиков Ренессанса со Средневековьем.

Другими словами, XV и XVI в. в. в Италии были до чрезвычайности благоприятной и плодотворной почвой для дальнейшего победоносного развития старой «классической» системы, вновь вызванной обстоятельствами к жизни. С другой стороны, Средневековье завещало Ренессансу цеховую систему мастеров, в течение многих поколений работающих непосредственно на потребителя, где цех художников фактически был цехом ремесленников. Не было разницы между зодчим и мастером, и раннее Возрождение еще целиком изобилует примерами картин этой крепко-на-крепко спаянной коллективной работы. Подобно тому, как готические зодчие Jean de Chelles, Libergier и др., были простыми рабочими, точно так же в эпоху Возрождения братья Сан-Галло носили звание простых плотников, Росселино — простого каменотеса; Брунеллески был знаменитым чеканщиком; Бенедетто да Майано и Пинтелли происходили из мраморщиков интарсистов. Считалось правилом, что зодчий мог отправлять свои функции не иначе, как после принятия его в корпорацию строителей, и к практике зодчие подготовлялись лишь в мастерских.

Развитие индивидуализма Ренессанса, конечно, разрушало эту систему и кристаллизовало из общей цеховой массы выдающихся художников и зодчих. Но поскольку этот индивидуализм был еще прогрессивен, постольку и эта кристаллизация на первых порах была плодотворной. XVI век создает уже возможность строить не историю архитектурных памятников, а историю отдельных зодчих. Здесь — кульминационный пункт этой кристаллизации; дальнейшее разрушение цеха уже становится пагубным и чреватым печальными последствиями. Постепенно нарождается новый уклад жизни, в котором индивидуализм становится уже дегрессивным явлением, новые формы производства требуют иного подхода к искусству,—но об этом речь впереди.

Таким образом мы видим в эпоху Итальянского Возрождения, кроме общих условий, благоприятствующих развитию классической системы, еще и наличие цеховой организации, крепко спаянной своим мастерством. Это последнее обстоятельство несомненно имело большое значение в развитии стиля. Получивши в наследие от римлян и этрусков, а также от Средневековья склонность к искусству, связанному крепкими нитями со всеми локальными условиями, зодчие - мастера прежде всего обратили свое внимание на строительные материалы и условия творчества, которыми они располагали. Так получились изумительные и совершенно отличные архитектурные облики различных областей Италии: сочно - рустованной Тосканы, чеканной и острой Феррары, ало - кирпичной Ломбардии и Романьи (Болонья), мраморной Венеции и т. д.

Только в зависимости от этих отличных условий создавалось искусство Ренессанса, и перенесенные таким образом композиционные принципы великого римского зодчества приобретали на этой канве совершенно исключительный колорит и своеобразное развитие. Точно так же, или, может быть, еще сильнее, нежели это было в Риме, проявилось в этом искусстве изумительное свойство, м а с ш т а б н о с т ь е г о. Созданное неожиданно выросшим человеком и для человека, связанное локальной рамкой места, зодчество этой эпохи дает примеры, поражающие своей силой организующей мощи. При чем предметом этой организующей энергии было не только пространство, отграниченное кровлей и стенами, но и вся окружающая природа. Великолепные сады, террасы и фонтаны составляли одно целое с архитектурой. Богатая и цветущая природа Италии, с одной стороны, и сама человеческая личность, для которой все это создавалось, с другой стороны, были двумя масштабными модулями, двумя крайними пределами, между которыми всегда уверенно и четко вписывалась архитектурная мысль зодчего, приобретая тем самым убедительнейшую реальность и жизненную правоту. И точно так же, как в демократических Афинах Перикла, мы встречаем здесь две особенности,

обусловливающие необыкновенную высоту, которой достигли эти искусства: изумительную и неразгаданную даже для этих благоприятных условий вспышку коллективной гениальности афинян V в. до р. Х. и италианцев XV — XVI в.в. и необычайную для того времени социальную широту распространения плодов этого искусства.

Но не было бы оснований говорить о единой «классической» системе европейского мышления, если б мы не указали также на непрекращающееся влияние чисто эллинских методов творчества. Действительно, если в отдельных композиционных приемах, в глубокой реальности и масштабности своего искусства, Ренессанс является прямым наследником Рима, то влияние Эллады нужно признать в стремлении к четкости пространственного оформления, к гармонической законченности целого, к бесконечно настойчивому шлифованию мысли. Реальное, масштабное и разнообразное искусство Рима было пронесено через объективирующую и совершенствующую призму Эллады, и в результате этого синтеза на новой почве, новыми творцами, достигнут был этот апогей «классической» системы, ее кульминационный пункт. В реальность каждой новой задачи зодчие вносили такую четкость и тонкость организующей мысли, только которая и могла привести их к гениальному замыслу совершенно новых архитектурных организмов.

Если греческий зодчий нашел для выражения ясности и достоверности своих пространственных переживаний точный ответ в виде продольно-развернутой прямоугольной призмы, то архитектор Ренессанса обратил свое внимание на другую задачу, лишь эпизодически встречаемую в греческом и римском искусстве — задачу центрального пространственного объема. Уже Брунеллески делает ряд подобных попыток в Сакристии ц. S. Lorenzo и в Capella Pazzi во Флоренции, но лишь проект св. Петра в Риме Браманте с четкостью и ясностью эллина разрешает задачу центрального объема, вокруг которого располагаются меньшие уравновешивающие главный, подобно точ-

ному равновесию двух чашек весов, уясняющие их взаимоотношение не в одной лишь продольной оси, но в бесконечном множестве их, сохраняя свою силу в любом месте храма.

В то же время архитектор Ренессанса, вместо единой целлы греческого храма, вместо волнующего дробления римских терм, вынужденный новыми материальными потребностями, научился делить общее пространство на составные объемы, соподчиняя их друг другу в выражении единого замысла. Получается ясное представление об основном, которое подчеркивается, и второстепенном, которое подчиняется. В концепции дома, дворца мы встречаемся с амфиладой покоев, расположенных на общих осях, соединенных величественными проемами дверей, так что глаз с полной ясностью охватывает их продольное развитие. И, заимствуя от римлян их разнообразную систему сводчатых перекрытий, ренессансный зодчий уже чисто по-эллински делает их ясным и четкими. Взамен волнующегося и неверного раскрытого в глубь и в ширь пространства терм,—здесь дворец, где вся роскошь и изобилие не могут нарушить надежность и определенность организующего метода.

И в то же время этот новый дворец концентрируется вокруг внутреннего двора, по тому же принципу равновесия, как и ясная система центрального храма.

Такова роль и значение Ренессанса, как стиля. Завершивши с четкостью эллина незавершенное до сих пор искусство римлян, Ренессанс мог внести новое архитектурное слово и, таким образом, выполнив полностью свою миссию, должен был умереть. Дальнейшее развитие жизненных условий более не благоприятствовало «классической» системе. Целый ряд признаков, которые для Ренессанса были еще прогрессивными, в дальнейшем тянули ко дну «классическую» систему.

* * *

Но если осталось в классическом искусстве еще что-либо не свершенного, то это — то неверное и волнующее ощущение

пафоса, которым веет от многих произведений древнего Рима. Ренессанс сознательно избегал в своем искусстве этого начала, стремясь каждой мелочью, каждой деталью достигнуть ясности и достоверности переживания. На долю стиля, сменившего Ренессанс,— барокко выпала миссия последнего опустошения классической системы, исчерпывание этого источника почти до самого дна. Здесь перед нами могучая и страстная попытка овладеть этой системой, сообщить ей неслыханную силу для того, чтобы переродить самое себя. Все средства, композиционные методы, годные для того, чтобы стереть четкость граней, скрыть кристаллическую форму пространства, сделать его освещение неверным,— призываются к жизни. Система контраста, в резкой смене впечатлений, слитность и упрощенное единство в одних случаях и безмерное нагромождение — в других, напряженность ритмических ударов, нарастающая и убывающая сила их,— все это излюбленные средства нового стиля. И, наконец, барокко порождает иногда и новые пространственные и объемные величины; не удовлетворяясь круглыми помещениями, заменяет их овальными и продолжает этот путь вплоть до самых причудливых очертаний, стоящих почти на грани архитектурного метода вообще. Но тем не менее, в сущности своей, несмотря на новые философские и вкусовые глубины барокко: движенье и пафос, уже знакомые нам, но с небывалой силой встрепенувшие искусство, это — уже одновременно первая серьезная угроза великой классической системе и последний пространственный архитектурный стиль, в широком смысле этого слова.

После него во второй половине XVIII века наступает длительнейший период, когда архитектура изменяет своей сущности. Появляются ампиры и классицизмы, во время которых создаются великолепные памятники архитектуры, не заронившие, однако, в творческое лоно мира новых плодотворных семян, не посеявшие новой нивы. Сегодня вдохновляются Римом, завтра—Грецией, потом—Египтом, на завтра—Ренессансом, и так без конца. В сущности, это—уже изживание старой

«классической» системы, крушение грандиознейшего этапа человеческой жизни *.

Внимательный анализ архитектуры этой эпохи ясно показывает исследователю, что пространственные и объемные задачи отходят здесь на задний план, что вся деятельность зодчего направлена на систему декоров, на детали обработки и окраски. Стили, так быстро сменяющиеся в эти столетия, не создавая новых систем архитектурного мышления, отличаются друг от друга только системой декоративных расчленений, а нередко лишь одними деталями. Но даже и эти системы не являются плодом изобретения, а лишь приспосабливаются и приноравливаются ко времени. Лучше всего характеризуют эту в сущности упадочную эпоху свидетельства современников, которые, будучи все время погружены в классическую архитектуру, не видели в ней вовсе ее подлинного содержания и, верные себе, искали в ней лишь одних декоров, одних деталей, без которых нельзя даже создать и видимости архитектуры. Так, Франсуа Бенуа, в своем трактате о «французском искусстве времен революции», приводя некоторые из существовавших в то время эстетических теорий, говорит:

«Если мы из области общих умозрений перейдем к практическим правилам, то мы констатируем, что столь энергично и настойчиво рекомендуемое изучение античной архитектуры сводится лишь к изучению ордеров. Ордера, рассматриваемые, как эссенция, как сущность античного искусства, становятся у д о б н о й для современного искусства формулой».

И далее, переходя от изложения этой консервативной, как он говорит, теории к более прогрессивной, он убеждает нас в том, что по существу между ними не было большой разницы.

* Характерно, что в Западной Европе никогда не придавали ампиру и классицизму такого большого значения, как у нас, в России, где ими занимаются чуть ли не больше, нежели русским северным зодчеством, Псковом и Новгородом, в которых, конечно, гораздо больше стилевой значимости.

Так он пишет: «За отсутствием абсолютного творчества, менее изысканное искусство сможет достигнуть относительной оригинальности путем остроумного эклектизма, черпающего вдохновенья во всех жанрах, избегая диссонансов и беря все, что каждый из них имеет разумного или восхитительного. Итак, архитектор будет изучать «античное искусство» глазами разума, не помышляя о «рабском подражании». Он позаимствует лишь детали мотивов орнамента у античного искусства, потому что в целом его архитектоническая система не соответствует нашим современным западным потребностям».

Словом, и эта эстетическая теория ратует не о возрожденнии здорового творчества, а лишь ищет рецептов, способных залечить наиболее заметные раны, создать иллюзию подлинного искусства.

И в то же время, тот же самый XVIII и следующий века чреваты важнейшими событиями в жизни людей. В промежутке между 1750 и 1850 годами произошел переворот в технике. Появляется паровая машина, паровой транспорт, механизация обработки железа. Затем уже идет применение электричества, турбинная техника, автомобиль и, наконец, воздухоплавание.

Появившиеся новые строительные материалы получают все большее развитие: сначала железо, потом железо-бетон, сильнейшие и устойчивейшие предпосылки для зарождения нового стиля. Однако их появление лишь знаменательно, но пока еще бесследно для архитектуры. Оно лишь показывает, что новые строительные материалы, техническое развитие и усовершенствование которых быстрыми шагами идет вперед, совершенно не уживаются с «классической» системой архитектуры. Они совершенно не нужны друг другу, и, конечно, потому, что классическая система, уже давно завершенная, подобно насыщенному раствору более не может ничего принять в себя извне, а эти новые элементы пока принуждены развиваться самостоятельно, лишь механически и насильственно соединенные с архитектурой.

Единственный естественный путь, который стоял перед архитектором, заключался в решении новых задач, диктуемых изменившимися условиями производства. Перед зодчим открылась завеса самых соблазнительных творческих возможностей на базе изменившейся жизни. Однако точно так же, как во времена Средневековья, необходимо было отвлечь человека от реальной жизни, полной угнетений, неравенств и зависимостей, для того, чтобы сохранить неприкосновенной феодальную систему, так и зарождающийся класс крупной капиталистической буржуазии вовсе не был заинтересован в привлечении человеческой мысли к опорным китам этого строя. И точно так же, как средневековой мысли и чувству преподносятся мистика и мечты о лучшем мире «царстве божьем», так совершенно естественно конец XVIII и XIX века проходят под лозунгом спасения в «классической» системе. Здесь речь идет уже не о поисках оправдания в древности, а о желании крепко-на-крепко спрятаться от действительности, прикрыть себя непроницаемой броней античных канонов.

И постольку, поскольку дворянство и буржуазия являются здесь все же еще классом прогрессивным и наиболее мощным, это последнее прибежище «классической» мысли — ампир и классицизм — носят видимость подлинных стилей: архитектурные формы, мебель, утварь, костюм и пр., все это получает один общий тон, общий колорит, замыкающийся среди волн жизни на небольших изолированных островках. Можно сказать, что этот последний этап полон блеска и своеобразной красоты. Появляется целый ряд даровитейших зодчих, у нас и в Европе, создающих множество действительно прекрасных шедевров. Но генетически все это является бесполезным. Как бы прекрасно ни наряжался старец, нового поколения ему не создать. Ампир и классицизм, если и создали свою систему творчества, то это была лишь система использования, философия переработки то тех, то других второстепенных элементов античной культуры. Ни нового пространственного решения, ни новых принципов организации масс здесь

мы не найдем. Нового и здорового из этой философии, при всем желании, извлечь более нельзя было. И, конечно, особенно долго это продолжаться не могло. Начало XX века протекает при ясном сознании ненормальности подобного состояния. В результате этого первого недовольства мы имеем вначале самые неутешительные шаги, потому что недовольство это было еще чисто «эстетическим», не желающим и не сумевшим взглянуть в корень вещей. Появляются вульгарнейшие стили «Модерн» и «Декаданс», стили, имеющие значение отвратительной накипи на поверхности творческой жизни, которую впоследствии историк пренебрежительно отбросит прочь. Тем не менее, для нас эта накипь сейчас является лишним пояснением хода событий; после того, как накипь снята — блюдо поспевает. Сущность отвратительной оболочки этих новых явлений заключается для нас в том, что она становится признаком испытываемого томленья по новому, отчетливого появления усталости от изжитой классической системы; неясно, неоформленно появляется даже здоровая мысль об откровенном выявлении новых строительных материалов и конструктивных приемов. Однако все это едва осознано и больше отражает бессилие старого, чем значимость нового, создавая поверхностные и надуманные формы, не хранящие в себе никакой надежды на более или менее продолжительную жизнь. Эти стили, не создавшие ни одного сколько-нибудь значительного памятника, быстро отцветают, порождая естественную реакцию.

В Петрограде и других городах России, в последнее десятилетие перед войной, расцветает плеяда чрезвычайно даровитых зодчих, взявших на себя эту неблагодарную миссию. Благодаря их большому мастерству, отменной культуре и творческой энергии, за небольшой сравнительно период времени, воздвигается столь значительное количество хорошо скомпанованных и прорисованных памятников, что создается впечатление даже какого-то расцвета архитектуры. Однако последнее впечатление оказывается ложным, и при всем даровании этих мастеров дело дальше самого индивидуального эклектизма не идет.

В пределах менее одного десятилетия зодчие бросаются за помощью к Микеле Санмикелли, Серлио, Палладио, Скамоцци или сколько-нибудь видным представителям русской классики, при чем художественный вкус зодчих, при всем их высоко-квалифицированном мастерстве, иногда удовлетворяется почти дословным повторением наиболее характерных дворцовых схем, в лучшем случае их применением к иным условиям. Если к этому прибавить, что упомянутое творчество еще носит характер явления, совершенно обособленного от жизни, все это приобретает в наших глазах определенную окраску: и это высокое мастерство отдельных памятников, и эта беспринципность, и смена идеалов, быстрая и легкомысленная, и эта утонченная культурность и рафинированность искусства,— все это хорошо известные признаки упадка стиля, последние шаги некогда победоносного шествия.

В это время Европа, хотя и не особенно успешно, все же пытается отыскать новые формы архитектуры. Италия, наиболее близкая территориально к центру греко-италийской системы, тем не менее создает памятники ошеломляющей пошлости и банальности. Мало успешны достижения и другой романской страны — Франции, пытающейся удержать в своих произведениях национально-переработанную классическую систему. Северные страны, в том числе и Англия, не уходят далее чисто локальных типов коттэджей и вообще небольших сооружений, получивших преимущественное значение, благодаря повсеместно развивающейся идее поселкового строительства. И, наконец, Германия, с чисто немецкой неуклюжестью, пытается создать лапидарный монументальный стиль, объединяющий упрощенную классическую систему с местными мотивами.

Такова общая картина европейской архитектуры в течение XIX и начала XX столетия, картина, как мы видим, довольно безотрадная и приводящая многих пессимистов к печальной мысли о гибели архитектуры вообще.

Но если Европа во всем своем объеме рисует нам картину полного упадка, то более поучительное зрелище дает нам

Америка, главным образом, Северо-Американские Соединенные Штаты.

Новая национальная сила, не успевшая еще обрасти своими традициями и художественным опытом, вполне естественно обращается за помощью к Европе, а Европа, верная затхлым идеалам своей классической системы, начинает транспортировать ее плоды за Океан. Тем не менее, жизнь Северной Америки, как новой жизнеспособной силы, при всем своем желании не может итти по проторенному увядшими культурами пути. Создается темп американской жизни, совершенно отличный от европейского, деловой, динамичный, трезвый, механизованный, лишенный всякого романтизма, который пугает и отвращает от себя спокойную Европу. Тем не менее Америка, желая оказаться «не хуже» Европы, продолжает импорт европейской эстетики и романтизма, как выдержавших искус времени и, так сказать, «патентованных». И, таким образом, создается одна сторона Америки: приводящая в ужас механическая смесь новых органических чисто-американских элементов с поверхностной оболочкой отжившей классической системы «made in Europa». Ужасающие сорокаэтажные Ренессансы и прочий вздор молодой Америки уже оценены по заслугам, кажется, всеми.

Но в то же время, там, где американский гений мог позволить себе роскошь обойтись без помощи Европы, там, где сказался этот грубый и трезвый, но тем не менее потенциально-мощный дух новых пионеров, там совершенно органически, без мыслей о том, создавались блестящие сооружения, полные неожиданной силы и остроты. Я имею в виду промышленные сооружения Америки, и о них мы будем еще говорить.

Таким образом Америка начала XX столетия являет в общем несколько иную картину. На ряду с крушением классической системы, мы видим здесь проблески новой мысли, пока еще не в «искусстве», а в утилитарных сооружениях, роль и значимость которых, однако, перерастает самих себя.

* * *

Таким образом круг «классической» греко-италийской, а в известном смысле и европейской, системы мышления представляется нам свершенным, и пути подлинно современной архитектуры должны будут лежать безусловно впереди его. Значит ли это, что весь сложный путь развития европейского архитектурного мышления в продолжение длинного ряда столетий оказался «лишним», и что мы начнем свою творческую работу с самого начала, вне и независимо от свершившегося цикла?

Конечно, нет. Во-первых потому, что мы этого *не можем сделать*, как не может человек перескочить через самого себя, как физиологически невозможна резкая смена изначальных основ человеческого мышления и восприятия, а следовательно, и интересующей нас творческой деятельности.

Система пространственных переживаний, выработанная веками европейской архитектурой — есть нечто столь присущее не только современному архитектору, но и любому смертному, как присущи ему другие особенности и навыки культурной жизни. Но во-вторых, мы и *не захотим этого сделать*, как мы не захотим отказаться от других объективно признанных ценными завоеваний прошлой культуры.

Таким образом остается выяснить вопрос — что же из этого исполненного цикла архитектурной жизни может быть отнесено к числу этих ценностей? На что именно из всего художественно-исторического багажа может быть обращен наш взгляд не только с бескорыстной благодарностью, но и с настойчивым упорством кровно заинтересованного современного человека?

Конечно, речь идет здесь уже не о тех или иных элементах какого-либо стиля, не о формальных его особенностях, а *о тех основных философски-архитектурных глубинах*, власть которых еще не оставила нас.

Речь идет о двух противоречивых началах архитектурного мышления, поочередно бросающих нас в русла различных стилевых течений.

Одно из них, южное, как мы видели, получило впервые свое совершенное развитие в архитектуре Эллады. Кратко формулируя, это — целевая ясность пространственного решения, получившая свое формальное выражение в продольно развернутых организмах. Итальянское искусство XV и XVI веков нашло выражение той же отчетливости пространственного переживания в центрированных организмах архитектуры. Оно же оформило его в сложных архитектурных комплексах, многочлененных сооружениях, объединяя здесь систему продольного развертывания с замкнутой центральной системой.

В Греции и итальянском Ренессансе мы одинаково встречаем четкость расчленения целого на части, взаимное соподчинение их друг другу, обусловливающие внутреннее равновесие и спокойствие этих архитектур.

В этом смысле эллинский расцвет и итальянский Ренессанс — стили, обнаружившие с изумительной силой одну сторону европейского гения.

Другое начало, ярче всего сказавшееся в готике и барокко, в использовании тех же типовых организмов внесло иные черты, сказавшиеся в стремлении к динамическим свойствам, к резко выраженному движению, привносящему в восприятие не успокоение, а резкое и волнующее чувство пафоса.

Вместо гармонической трезвости упорядочивающего и организующего духа мы сталкиваемся в них с порывом, сметающим четкие грани, создающим совершенно иные композиционные приемы.

Вот эти две системы архитектурного мышления все еще являются нашим культурным наследием, довлеющим современности.

Какая из них ближе к нам? И та и другая. В этом их генетическая значимость, их потенциальные возможности для сегодняшнего дня.

Целевая ясность пространственного решения — не она ли источник современного рационализма, нашего заботливого внимания к четкому выявлению утилитарной задачи?

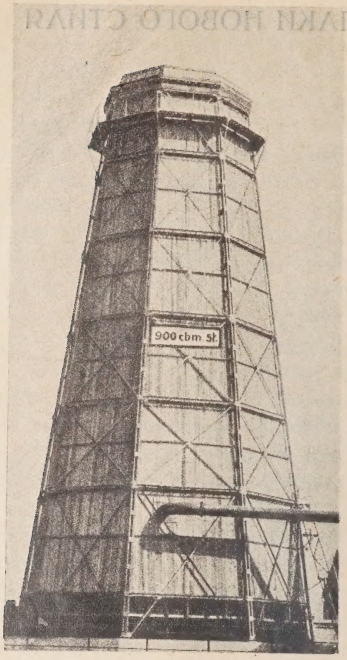
Динамика и ее острая сила — не это ли элементы современного художественного воздействия, не это ли черты, наиболее жадно отыскиваемые архитектором сегодняшнего дня?

Объединение этого, на первый взгляд, противоречивого наследия, целевая ясность пространственной проблемы, овеществленная и согретая силой движения, — не это ли наследие современного творчества, с которым вступаем и мы в новый цикл развития европейской художественной мысли?

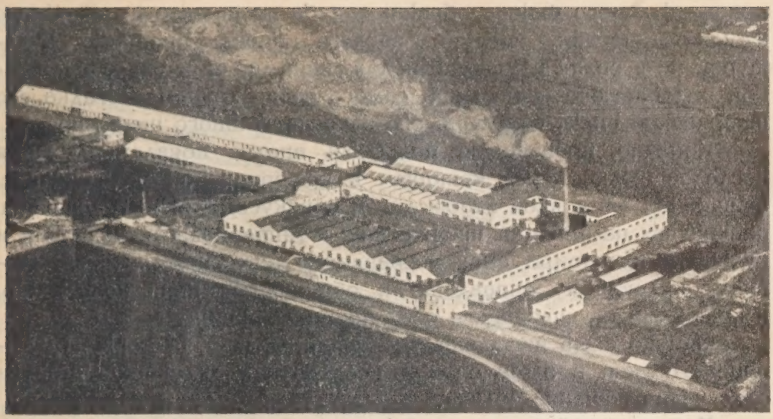
Нет нужды говорить о том, что необходимые слова для выражения этого цикла еще не найдены; они в той окружающей нас новой жизни, которой мы так долго не хотели замечать. Точно так же очевидно, что вехи, корни которых в прошлом, лишь намечают новый путь. Они переплетают звенья новой и старой жизни, составляют сущность закона преемственности, о котором мы говорили в предыдущей главе.

Эти вехи, обрастая новым языком выражения, обогатятся и новым миром переживаний, которым суждено долго плавить новый стиль. Это перерождение будет длиться до тех пор, пока, в одно ясное историческое мгновенье, исследователю представится новая стройная и законченная система творчества, быть может, вовсе не похожая и независимая от старого классического мышления. Это будет знаменовать насыщенность нового стиля, его желанейший расцвет. Однако это еще целиком впереди.

III. ПРЕДПОСЫЛКИ НОВОГО СТИЛЯ



Пароохладитель машинной фабрики Тиссен



Общий вид аэропланной фабрики Ансальдо в Турине

Новый стиль появляется не сразу. Он начинается в разных сторонах человеческой жизни, часто ничем не связанных друг с другом. Старое перерождается постепенно: часто приходится наблюдать, как рядом уживаются элемент старого мира, еще сохранившийся благодаря устойчивости традиций, переживающих самые идеи, их породившие, и элемент нового дерзновенного мира, ошеломляющий нас своей варварской свежестью, полной независимостью своего неожиданного появления. Но, однако, новый элемент, в силу своей жизнеспособности и чисто органической правоты, увлекает постепенно за собой все большее и большее количество граней старого мира, пока, наконец, ничто уж более не противится потоку. Новый стиль становится фактом, и не желающие

признать этого факта обрекают себя на полную и печальную изолированность: никакие заслуги перед прошлой культурой не в силах изменить положения; мир в своей дерзновенной правоте осознает лишь самого себя. В этом разгадка его творческой силы, триумфа его завоевательного шествия.

Конечно, произвести подобный анализ появления стиля исследователю, перед которым в исторической перспективе, очищенной от всякой злобы дня и привкусов личного участия, раскинуты памятники творчества и материалы по истории и культуре изучаемых эпох, несравненно легче, нежели современнику, желающему оправдать и обосновать тот новый мир, к которому он чувствует себя принадлежащим.

Однако есть известные обстоятельства, которые благоприятствуют в этом смысле исследователю - современнику и облегчают решение задачи.

Мировая война и российская революция, сыгравшие роль грандиозного катаклизма, встряхнувшего и перевернувшего основы не только нашей родины, но и всего мира, события, объемом своего распространения, взрывом психической силы, сопровождавшим каждую пядь этих лет, — провели резкую грань между старым и новым, сыграли роль, быть может, не менее глубокую, нежели это было в пору какого-либо иного исторического сдвига, очистившего горизонты и облегчившего кристаллизацию новой, более жизнеспособной культуры.

Таким образом то, что даже проницательному взору до войны и революции могло казаться лишь временной усталостью, теперь вырисовывается отчетливо и несомненно, как безусловно прошлое и отмирающее. Все эти события, подобно оглушительному удару, потрясли многие, казалось, незыблемые основы, освободили нас от бездны всяческих условностей и привычек, которые заменяли действенную энергию творчества.

Значимость событий, вызвавших эту перемену, позволяет взглянуть на картину прошлого почти с исторической высоты, снимает пелену с наших глаз, дает возможность отнестись

вполне сознательно к оценке положения. И нам вырисовывается теперь отчетливо целый ряд элементов новой жизни, скрывающихся по ту сторону, почти незамеченных тогда нами, теперь же выросших на наших глазах в основные факторы нового мира, и, обратно, целый ряд богов и кумиров, блеск которых оказался пустым и ложным, рассыпался, как никому не нужный хлам.

* * *

Почти всегда новая культура вызывается появлением на исторической арене новой нации, народности или социальной группы, бывшей до сих пор как бы в состоянии летаргического сна или младенчества, а потому сохранившей свои творческие силы и способной влить юные соки в дряхлеющее тело человечества. Но, выступая из длительного пассивного бытия, становясь наиболее активным элементом творческой жизни, этот новый действенный фактор привносит в творческую энергию характерные черты и особенности той среды, из которой он вышел. Так, неизбежно доряне принесли, вместе со своим мужественным началом завоевателей, целый ряд чисто северных черт, сохранившихся в новых условиях жизни уже по традиции и тем не менее прочно привившихся и долго сохраняющих свою силу.

Такова, вероятно, двускатная кровля дорийского храма, вызванная к жизни климатическими условиями более суровыми, нежели во многих греческих оседлостях, и оставшаяся уже как формальный элемент греческого стиля вообще даже в самых южных пределах эллинского мира. Вместе с новым созидателем ценностей появляется и новый потребитель из той же среды, для которого по тем же самым причинам мотив двускатной кровли становится вполне желанным элементом формы, уже независимо от его конструктивно-утилитарного значения. Таким образом новой творческой средой выдвигаются формальные элементы, значимость которых преувеличивается и распространяется на гораздо более широкий круг

объектов творчества. Мотив двускатной кровли распространяется почти на все архитектурные памятники греков; его мы увидим и в храме, и в пропилеях, и в портике, хотя бы он более и не вызывался органическими условиями жизни. Такова роль новой среды, вступающей на путь активного созидания.

Точно так же начавшийся в Средние века и длившийся несколько столетий процесс образования новой социальной среды—класса торговцев-горожан—вызвал к жизни творческую силу, которой суждено было разрушить ветшающий феодальный строй. Земной мир, земные расчеты, вера и значение воскресающей индивидуальности всецело овладели горожанином, уничтожая значение теократии и аскетизма, бывшими столпами Средневековья. И подобно тому, как элементы дорийской крови распространялись постепенно все шире и шире по эллинскому миру, точно так же и новое миропонимание, выработанное горожанами, не оставалось исключительным достоянием горожан. Целый ряд долгих столетий продолжается эта кристаллизация новой мысли, приведшей к развитию городского искусства, чисто гражданской архитектуры, достигающей своего расцвета в XV и XVI веках. И совершенно аналогично эти новые элементы искусства горожан приобретают значимость, распространяющую их на все проявления творчества того времени.

Обращаясь теперь к современности, мы не можем не обратить внимания на тот новый социальный элемент, который постепенно проникает все более и более в жизнь и которому безусловно суждено играть роль омолаживающей силы, которая всегда выступала в такие моменты на арену истории. Проблема рабочего жилья недаром стала характернейшей проблемой современной архитектуры не только у нас, в России, но и во всей Европе. Наличие нового социального потребителя искусства очевидно. Он привлекает к себе возрастающее внимание архитекторов и постепенно выдвигает новые требования, новые архитектурные проблемы, требующие иного творческого подхода. Необходимо внимательно присмотреться к тем

из особенностей новой активной потребительской среды, которые обладают наиболее творческой потенциальностью и которые, в силу замеченного нами закона, должны будут широко разлиться по всем проявлениям творческой жизни, даже там, где эта органическая связь со средой не будет столь очевидной.

Для каждой исторической эпохи или, вернее, для каждой активной творческой силы наиболее характерны те или иные художественные организмы; так, каждая эпоха в пластических искусствах имеет свои излюбленные типы, ей наиболее свойственные, например, весьма характерен тип фронтальных архаических статуй, со специфической улыбкой, повторяющихся в определенную эпоху эллинского искусства с такой же устойчивостью, как и определенный облик Мадонны, вырабатываемый и устанавливаемый каким-нибудь художником Ренессанса. Точно так же и в архитектуре: так, Греции наиболее свойственен храм с его типовыми особенностями, Средневековью — церковь, собор, Ренессансу — дворец. Это не значит, однако, что упомянутые организмы исчерпывающе характеризируют эту эпоху, а указывает лишь на то, что главные силы художников направлены были на разрешение именно этих задач и что формы, созданные при их разрешении, получают, таким образом, в сознании современников первостепенную значимость и переносятся уже не столько органически, сколько преемственно, на все другие виды созидания. Так, выработанная греками схема храмового организма переносится без каких-либо колебаний на все остальные сооружения того времени. Элементы готической церковной архитектуры, как главенствующей, переносятся и на гражданское зодчество того времени (ратуша, коммунальный дом), а в Ренессансе, обратно — формальные элементы гражданской архитектуры переносятся, в силу уже изменившихся эстетических идеалов, на церковные организмы.

Элементом жизни, выдвинутым на первую очередь новой активной социальной средой современности — классом трудя-

щихся, — является труд, так как он является главным содержанием жизни этой среды, объединяющим ее признаком.

Понятие о ценности человеческого труда, как бы он груб и примитивен ни был, понятие о жизни, как о героической страде, поэзия молота и наковальни, как основных элементов физического труда, — все это пробивалось в некоторых произведениях искусства прошедших десятилетий, достигая иногда весьма значительных образцов; тем более теперь свободный и радостный труд стал в нашем представлении одним из наиболее ярких проявлений человеческого бытия.

Труду, его мощи и силе, энергии и объему захватываемых им областей деятельной жизни мы без колебания готовы отдать наши лучшие художественные возможности.

Таким образом выдвигается на первую очередь, как основные проблемы современности, разрешение всех тех архитектурных организмов, которые связаны с понятием труда: рабочий дом и дом работы, бесконечное множество задач, которые они обусловливают.

И отсюда логический вывод на основании анализа исторических событий, что эти проблемы в своей значимости перерастут самих себя, и элементы, рожденные при их разрешении, должны стать основными элементами нового стиля вообще.

* * *

Проблема рабочего дома еще задолго до войны была выдвинута жизнью. Увеличившееся число рабочих, связанных с тем или иным капиталистическим производством, все быстрее и быстрее растущим, выдвигало перед государством или владельцами предприятий необходимость создания жилищ, обусловливающих и до известной степени закрепляющих за производством наличие необходимой рабочей силы. Таким образом в настоящее время Европа располагает значительнейшим количеством рабочих поселков. До чего остро выдвинут жизнью этот вопрос, говорит уже то характерное обстоятель-

ство, что конкурс на типовые проекты рабочих жилищ (кстати сказать — малоинтересный качественно), организованный в 1918 г. Обществом Британских Архитекторов по поручению Правительства, привлек 800 конкурентов и собрал 1.738 проектов. Многое сделано и другими странами, в том числе и Россией, где последний конкурс Московского Архитектурного Общества дал ряд проектов, не уступающих европейским. Однако все эти многочисленные решения, осуществленные и не осуществленные в сущности своей отражают, конечно, не чувство новой формы, а полную зависимость от прошлой культуры, исходившей из понимания жилища, как дворца и особняка, являющихся ее основными задачами и наложившими свой отпечаток на стилевой характер рабочего дома. Все существующие решения в этой последней категории представляют собой эстетически тот же русский особняк или английский коттэдж, в котором лишь экономические соображения вызвали уменьшение жилой площади. Безусловно мы имеем здесь перед собой не рабочий дом, как таковой, а обыкновенное жилье для экономически более слабых групп населения. Лицемерие и эстетическая ложность подобного решения, с изумительной наивностью уменьшившего в бесконечное множество раз масштаб барской усадьбы XIX ст., особенно очевидно при сравнении его с любыми проявлениями подлинно современной жизни. Маленький и низкий домик с изолированными входами и выходами, со своими службами, огородиком, цветничком и прочими прелестями максимум в несколько десятков квадратных аршин, — не это ли идеал сентиментальной и индивидуалистической буржуазии прошлого, усиленно преподносимый и ныне рабочему?

Необходимо признать, что рабочий дом современный в его формально-типовой выразительности — задача еще целиком лежащая впереди. Все, что воздвигнуто до сих пор в этом смысле, есть эстетическое наследие старой культуры. Однако и в этих несовершенных попытках постольку, поскольку им приходится столкнуться с чертами новой жизни,

можно уследить тенденции, которым суждено войти в плавильный горн нового. Даже в сентиментальных домиках города-сада мы видим уже постепенное освобождение от формальных элементов отжившей классической системы (трудно встретить теперь рабочий дом с колонками в стиле ампир), проникновение логической простоты ясных и ничем не скрытых конструкций и рациональное использование пространства, а постольку, поскольку эти домики мыслятся всегда в каком-то общем ансамбле, в планировке целого коллектива, — локализуются индивидуалистические черты особняка, создается мысль о коммунальных потребностях. Наконец мы приходим к организованному строительному производству, к его стандартизации. Даже в этих первых шагах мы сталкиваемся с духом коллективизма, размахом архитектурного масштаба, толкающего к лапидарному и энергическому выражению. Каков будет грядущий рабочий дом, конкретно мы не представляем себе, однако, не будет большим риском предсказать, что именно эти качества, рожденные особенностями рабочего жилища, как такового, лягут в его основу.

Выявление и оформление подлинно современного быта трудящегося, пока еще мало изменившегося, и который мы представляем себе лишь до некоторой степени, продиктует и остальные недостающие неизвестные, лишь в результате которых можно будет нарисовать этот, пока еще смутный, идеал.

* * *

Но если эстетическая проблема человеческого жилища, и в основе его, рабочего жилища еще достаточно далека от решения, то зато другое требование, выдвинутое трудом: дом работы, фабрика, завод, промышленное предприятие — находятся безусловно в гораздо лучшем состоянии. Конечно, объяснение этому найти не так трудно. В поступательном движении человеческого бытия далеко не все формы его движутся

с одинаковой скоростью. Элементы наиболее чувствительные быстрее видоизменяются, подчиняясь новым формам жизни, в то время как остальные продолжают прочно сохранять преемственность традиций. Быт человека, та житейская атмосфера, которая окружает его повседневную жизнь, в которой не отражается непосредственно жестокая и неумолимая борьба за существование — активнейшая сторона жизни человека, всегда была наиболее консервативным элементом. Форма домашней утвари, характер жилого interieur'a и вообще жилой дом продолжают обычно донашивать формы прошлой эпохи, в то время, как, например, методы и способы ведения войны или обработки поля, как наиболее действенные, уже носят на себе отпечаток современности. Новая пушка, модель броненосца или ткацкого станка всегда меняют свой облик в много раз скорее, чем формы и стиль кровати, на которой человек спит, не говоря уже об исключительных условиях современности, когда почти каждый новый выпуск из завода машины конструктивно отличается от предыдущего. Отсюда совершенно естественно, что проблема человеческого жилья будет решена в современном смысле значительно позднее, когда насыщенность новым формопониманием стиля будет так велика, что заполнит собой все углы человеческой жизни, т.-е. тогда, когда выкристаллизуется отчетливо быт нового человека, пока еще аттавистически текущий по давно проторенному руслу.

Таким образом для того, чтобы выяснить интересующий нас вопрос, приходится обратиться к другим организмам, более непосредственно связанным с процессом труда. Совершенно естественно, задача дома работы — промышленных сооружений — как авангарда современной жизни должна дать более исчерпывающие данные, нежели проблема рабочего дома, и, действительно, мы уже сейчас знаем бесконечный ряд превосходнейших европейских и американских сооружений, где наиболее остро бьющий ключ современности дал решения, поражающие своей чисто-формальной законченностью, безусловным предвидением грядущего. Поэтому легко понять, что

именно эти промышленные сооружения в нашу изначальную эпоху кристаллизации стиля должны послужить тем типовым организмом архитектуры, который даст нам отправную точку для дальнейшего развития ее.

Действительно, современное промышленное предприятие конденсирует в себе все, наиболее характерные и потенциальные в художественном отношении, особенности новой жизни. Здесь все то, что способно создать необходимую силу творческого подъема; наиболее яркая и отличная от прошлого картина современности: бесконечные силуэты напряженно действующих мускулов тысяч рук и ног, оглушительный шум организованных чудовищ-машин, ритмический бег шкивов, объединяющий своим движением все и всех, потоки света через упругое покрывало из стекла и железа и коллективное созидание ценностей, извергаемых этим творческим горнилом. Есть ли картина, более ярко отражающая действенный быт современности?

Однако, если разобраться в том, что именно придает остроту и напряженность этой картине, то, конечно, легко понять, что это прежде всего и больше всего м а ш и н а. Заберите из современной фабрики машину, и сейчас же вы увидите потерянным и этот ритм, и эту организованность, и весь этот пафос труда. Именно машина, главный обитатель и хозяин современной фабрики, вышедшая уже из пределов ее и заполняющая постепенно все углы нашего быта, изменившая нашу психику и эстетику, является крупнейшим фактором, повлиявшим существенным образом на наше формопонимание. А потому мы позволим себе остановиться несколько подробнее на анализе ее свойств и особенностей, на характеристике машины.

* * *

Существенной особенностью всякого общества, находящегося на сколько-нибудь значительном уровне культуры, особенностью, влияющей решительно на все виды человеческой деятельности, следовательно и на искусство, является характер и соот-

ношение и производительных сил его. Таким образом вопрос о средствах производства какой-либо эпохи получает особую важность и значение в наших глазах. Ни для кого не остается сомнительной та роль и последствия, которые имела на все виды деятельности человека, включая и художественную, смена каменных орудий железными, или также вполне понятной является для современных искусствоведов зависимость между широким и слитным стилем египетской пластики ранних периодов и теми ограниченными способами обработки, которыми располагал египтянин. Тем не менее крупнейший переворот, произведенный в жизни человека появлением и распространением машины, как нового и могучего средства производства, совершенно игнорируется исследователями искусства. Как будто можно в применении к современности изменить эту причинную зависимость, всегда наблюдаемую в человеческом обществе. Как будто можно думать, что это ощутительнейшее изменение в технике может остаться в стороне от развития искусства, и в особенности архитектуры, хочет ли этого или не хочет современный искусствовед или художник?

Машина появилась в нашей жизни уже давно, как результат изобретательности человеческого гения в борьбе за свое материальное благополучие, в деле удовлетворения чисто утилитарных потребностей, и так как она появилась и начала распространяться именно в то время, когда понятие «утилитарности» постигалось как полярное и даже враждебное «эстетическому», то совершенно естественна та роль, которую она и вытекающие из нее формы жизни заняли в нашем художественном мировоззрении. Не будет ошибкой сказать, что машина в нашем представлении была апофеозом пошлости и грубости реального мира, его печальной неизбежностью, от которой художественно воспитанный человек тщательно сторонился. Машина или связанное с ней инженерное сооружение были антитезой по отношению к произведению искусства и в частности архитектуры, точно так же, как эпитет «конструктор» противополагался «архитектору». Между инже-

неризмом и архитектурой была непроходимая пропасть, и в совместной работе инженер и архитектор были враждебны друг другу и всегда оставались непонятыми.

Нам всем еще памятна та поэтическая и несколько сентиментальная тоска по идиллическим поездкам на закладных и почтовых, то искреннее отвращение, какое мы испытывали от железных дорог и фуникулеров, избороздивших девственный пейзаж Альп и Пиринеев, то глубокое отчаяние, в которое мы приходили от гибели городского ансамбля при соприкосновении с современными мостами и суровыми силуэтами промышленных зданий. Словом, мы были в оппозиции с современностью, и если б художник был вершителем судеб, то, конечно, не задумался бы над возможностью приостановить это грозное нашествие машины.

Однако теперь все это кажется нам немножко устаревшим и наивным. Машина, нисколько не смущаясь презрением, которым ее награждал художник, продолжала свое завоевательное движение. С каждым годом ее становилось все больше и больше. Она стала проникать во все поры нашего быта, нашей жизни, она стала нарушать положительно все наши эстетические ансамбли. Не удовлетворяясь тем, что ею изрезаны и горы, и долины, и леса, что она подчинила себе пейзаж городов, что с улиц она перешла и во внутренность зданий, она протягивает свои лапы еще дальше, проникая во все богом забытые углы, она, наконец, производит последнее святотатство, испещряя собою до сих пор нетронутую и предоставленную в полное владение поэтов голубую лазурь неба. Эстету стало невмоготу и не на шутку. Скрыться от машины больше некуда, а естественный ход вещей предвещает дальнейшее завоевательное движение машины, и, конечно, с ним приходится уже так или иначе считаться. Оставить мысли о машине в стороне и полной изоляции хотя бы от художественной деятельности человека значит рисковать самому остаться в стороне и изоляции от жизни вообще; ибо искусство, а в особенности архитектура, жить оторванной от экономики и

техники, пейзажа, быта и человеческой психики, конечно, не в состоянии.

Машина вызвала к жизни фабрику, которая ее объемлет, инженерные сооружения, которые являются ее следствием, а все они вместе создают новый характер города. Может ли архитектурное произведение, помещенное внутри этой механизированной жизни, вопреки всем законам творчества и стиля, вопреки всем выводам, которые можно сделать из анализа истории искусств, остаться какой-то архаизирующей загадкой? Конечно, нет. И, действительно, отношение художника к машине меняется; можно наметить приблизительно три периода в этом взаимоотношении.

Сначала — полный неприязни и эстетического отрицания новых проявлений жизни, относящийся ко времени появления первых машин и инженерных сооружений, когда художник если и прикасался к ним, то лишь с тем, чтобы уловками своего мастерства декорировать, скрыть, замаскировать новый облик жизни. Период, когда фабрики строили в «ампирах», а великолепные мостовые фермы одевались в «ренессансы».

Второй период — уже незадолго до войны, когда машина и рожденный ею новый быт потребовали к себе большего внимания, когда смутно почувствовалась значимость этой новой жизни. Деятельность архитектора в этот новый период разбилась на две части: уже не хватало мужества искажать инженерный облик промышленных сооружений традиционными формами, но зато в области архитектуры общественной и жилой, зодчий вознаграждал себя за эти лишения. Появилось множество прекрасных мостов, фабрик и всевозможных машин, независимых еще от «искусства», но их самодовлеющее совершенство уже чувствовалось многими. Прекрасная машина стала возбуждать удивление, в котором внимательный анализ увидел бы черты, достаточно далекие от прежней враждебности.

И, наконец, теперь, после того как война и революция сделали нас более зрячими, когда переоценка старых понятий стала обыденным явлением, мы вступаем в третий период,

когда роль машины в нашей жизни стала совершенно иной. Мы — накануне уже отчетливо сформированного и чисто современного формопонимания, когда эта раздвоенность второго периода должна исчезнуть, когда мы имеем смелость поставить себе задачей лучший из идеалов зодчества: создание истинно гармонического искусства, созвучно построенного ансамбля жизни, в котором все будет проникнуто подлинным ритмом современности. Машина, которой мы сначала пренебрегали и от которой мы затем пытались изолировать искусство, теперь, наконец, может научить нас строить эту новую жизнь.

Но о каком ансамбле идет речь? Об ансамбле американизованных столиц мира или о тихом пейзаже российских провинций и деревень, быт которых еще не далеко ушел от XVIII века?

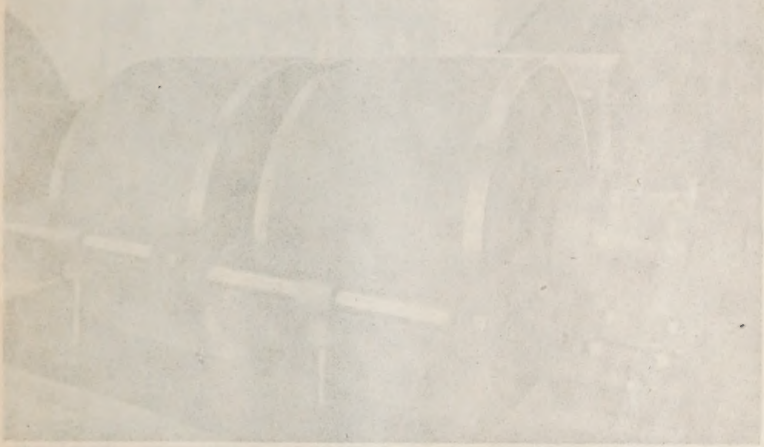
Правы ли мы, утверждая, что строиться надо по фронту наиболее ошеломляющих своей современностью городов, а не по забытым жизнью углам нашей родины? Конечно, правы, ибо важно установить характер процесса, его направление для того, чтобы знать, как ориентировать свои действия. Если нам известны какие-либо несомненные органические законы роста, то, вместо того, чтобы им препятствовать, гораздо разумнее к ним применяться, ими овладевать.

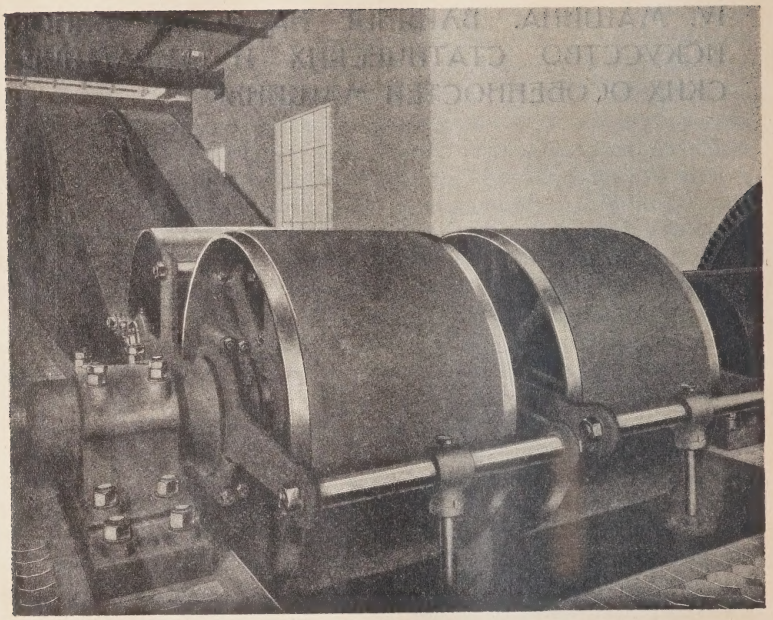
Каковы бы ни были наши вкусы, жизнь заставит раньше или позже электрифицировать даже и деревню, снабдить ее множеством всяких машин, испещрить ее тихие равнины тракторами, затмить ее горизонты элеваторами. То, что это должно быть, — непреложно, и этого не станет отрицать никто; следовательно, и тут, строя даже деревню, у нас больше оснований равняться по пока еще несуществующему, но неизбежному в грядущем будущем ансамблю, нежели по какому-либо стилю XVIII столетия. Конечно, органические отличия жизни деревни от города, одной местности от другой, локальности от локальности, — все это обязательно отразится на архитектуре, придаст ей тот или иной колорит, отличит

одну национальность от другой. Но эта дифференциация нас в настоящий момент не интересует, несмотря на всю ее существенную значительность. Нам сейчас приходится исходить не из частностей, а из того общего и важнейшего, что синтетически может быть обнаружено и в Европе, и в Америке, и в шумном городе, и в тихой провинции, над которыми одинаково висят неизбежные законы развития. Неудивительно поэтому, что ансамбль, о котором мы говорим сейчас, есть ансамбль наиболее крупных современных городов Европы или Америки.

Локальные и национальные признаки в данном случае слишком незначительны по сравнению с нивелирующей силой современной техники и экономики.

IV. МАШИНА. ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО СТАТИЧЕСКИХ И ДИНАМИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ МАШИНЫ





Машина и трансмиссия

Аэроплан фабрики Ансальдо

Одной из основных особенностей машины, как самостоятельного организма, является ее до чрезвычайности четкая и точная организованность. Действительно, вряд ли мы можем встретить в природе или в произведениях человеческой деятельности явление, столь определенно организованное. Нет такой части или элемента машины, который бы не занимал совершенно определенного места, положения и роли в общей схеме и который бы не явился результатом безусловной необходимости. В машине нет и не может быть ничего лишнего, ничего случайного, ничего «декоративного» с той точки зрения, как это понимается в общежитии. Ничего не может быть в машине ни прибавлено, ни убавлено, без того, чтобы не нарушить целого. В сущности мы сталкиваемся в машине прежде всего с наиболее четко выраженным идеалом

гармонического творчества, который еще так давно формулировал первый итальянский теоретик Альберти *.

Машина требует от конструктора необычайно четко выраженной мысли, ясно осознанной цели, умения расчленить свою схему на отдельные элементы, связанные между собой нерушимой цепью зависимости, каждый из которых представляет собой самостоятельный организм, с определенно выявленной функцией, для которой он и создан, и которой подчинены все его особенности.

Таким образом машина прежде всего наталкивает нас и в других родах человеческой деятельности на крайнюю организованность творчества, на четкость и точность в оформлении творческой идеи.

Но в силу того, что каждый элемент машины имеет свой смысл, как функция частичной и общей необходимости, и ввиду того, что необходимости эти меняются вместе с переменой характера машины и что количество этих характеров бесконечно, конструктор должен быть творцом от начала до конца, изобретая для каждой машины свои элементы, свою схему, их объединяющую, словом, свой своеобразный гармонический принцип. Таким образом машина, создавая в нас импульс к чисто-гармонической деятельности, не дает возможности превратиться ей в канон, делая эту деятельность полной разнообразия и изобретательности. Это — тот вид гармонического творчества, в котором законы его, четкие и неумолимые для каждого отдельного организма, теряют свою силу при переходе к другому организму, который требует активного построения своей новой гармонической схемы.

В том, что этот переход от творческого импрессионизма к четкому и ясному конструированию, представляющему собой точный ответ на определенно поставленную за-

* Постройка должна быть исполнена так, чтобы в ней нельзя было «сделать ни дополнений, ни изменений без вреда для целого». Leon Battista Alberti — «Di re aedificatoria».

дачу, становится явлением общим для всех видов человеческой деятельности, нетрудно убедиться.

Завоевательный путь науки с каждым днем приносит все новые плоды этой ясной и сознательной деятельности, пришедшей на смену всевозможных идеалистических туманностей.

Точно так же и «таинственная» до сих пор миссия художника, двигателем которой было не менее «загадочное» вдохновенье, должно стать на более твердую и сознательную почву. С заоблачных высот Олимпа художник переселится в грубый и реальный мир, приблизится к ремесленнику, перед которым всегда стоят определенные и четкие задачи. Подлинный художник от машины вновь научится искусству расчленять свою мысль на отдельные элементы, связывать их между собой законами нерушимых необходимостей и находить для них точно отвечающую форму. Вместо случайных импрессионистических порывов должно выработаться умение справиться со своими устремлениями, осилить их пределами возможного для каждого искусства, для каждого материала, умение найти точные границы своей мысли. Во всем этом низведении творчества с неверных и выспренних высот к трезвым законам организации — залог бодрой и живительной силы. В его слиянии с повседневными, будничными проявлениями жизни, в его прозаичности есть та подлинная реальность искусства, конкретность его формального языка, которая сможет его спасти и от большой опасности, грозящей современному искусству,— его отвлеченности.

Из организованности машины следуют и другие ее качества. Действительно, раз цели конструктора организованы с такой отчетливостью, то естественно, что его изобретательность не будет остановлена до тех пор, пока не будет отыскан материал, соответствующий нужному элементу, пока этот последний не получит наиболее сжатое выражение, пока форма его не примет силуэта, который обеспечивает наиболее экономное его движение в общей связанной системе. Отсюда — поиски именно того материала, который лучше вы-

полнил бы назначенную функцию, бесконечные поиски формы каждого шарнира, золотника или поршня, до тех пор пока не будет найдено наиболее простое и совершенное решение. Таким образом под влиянием машины выковывается в нашем представлении понятие о прекрасном и совершенном, как о наилучше отвечающем особенностям организуемого материала, наиболее экономном его употреблении для достижения определенной цели, наиболее сжатом по форме и наиболее точном в движении.

А это уже целая философская система творчества, в результате которой уже невозможно равнодушие к материалу, которым располагает архитектор, невозможно развитие «штукатурных» стилей XIX столетия, где гибким слоем поверхностной штукатурки имитировали какой-угодно материал. Пред зодчим, умудренным машиной, стоит теперь сложная задача выбора материалов, а если этого выбора нет, еще более трудная проблема приспособления к существующим. Рациональная организация этих последних — важнейшее дело зодчего. Не скрывать материал штукатурным слоем станет современный архитектор, а по возможности четко и откровенно его выделит, используя и подчеркивая его свойства. При всей общности языка современного стиля появятся самые разнообразные модификации его, как-то: стиль дерева, бетона, стиль железа и стекла или железо-бетона, ибо задачи зодчего, как и конструктора машины, заключаются не в произвольной импровизации, а в разумной организации материала, которым он располагает. А в этой работе тщательная экономия энергии материала станет вполне естественным явлением. Ведь весь смысл организующей силы зодчего и заключается в разумном использовании «работы» материала. Следовательно, материал «не работающий», в том или ином смысле не выполняющий той или иной функции, будет ненужным, лишним и, следовательно, должен быть изгнан из композиции. Таким образом определятся соотношения всех частей, опор, несущих и не-

сомых элементов, как функции соответствующих материалов, возложенной на них работы и их действительных сил. Гармония должна стать не мертвой схемой, выполняемой из любого материала, а созвучным сочетанием частей данного материала. Совершенно естественно, что железо продиктует одну гармонию, камень—другую и железобетон — нечто совершенно иное. Формы получат, взамен лживой и театральной монументальности инертных стен, украшенных колоннами, как это любил XIX век, гибкое и чуткое отображение внутренней органической жизни материала.

И, наконец, уже это последнее свойство вызовет и энергично-сжатую форму, лишенную всякой расплывчатости. Действительно, экономное употребление материала не дает возможности скрыть его активных способностей. Внутренние силы архитектурного организма как бы всплывут на поверхность его. Игра статических и динамических сил памятника станет до крайности очевидной.

То, что некогда было признаком художественного вкуса: незаконченность, недовершенность, некоторая нарочитая туманность формы, ныне, конечно, имеет другую цену. Нам нужна форма вполне законченная, четкая и энергично сжатая. Для прошедшей культуры характерна любовь к прорисованному от руки (дело заходило иногда так далеко, что, строя новые сооружения в русском стиле, отдельным частям давали нарочитую кривизну и неправильность). Это объясняется именно боязнью отчетливого, сделанного по точному шаблону.

Зато теперь современный архитектор, конечно, не будет возражать против того, чтобы нужные ему опоры были все отлиты или изготовлены машинным способом. Стандартизация производственного процесса нисколько нас не тяготит. Все то, что может принести техника, должно быть принято и организовано зодчим, ибо его цели не в свободном отыскании самодовлеющей формы, не в неясностях вдохновенной руки, а в ясном сознании своих задач, средств и способов их осуществления. Машина может научить и дальнейшему.

Раз все в ней организовано до мельчайшего миллиметра ее существа, следовательно, вопросы качества материала, его обработки, свойств его поверхности, шероховатой или скользящей, окрашенной или неокрашенной — все это вопросы почти столь же важные в системе творчества, как и самые основные; таким образом, естественно, вызывается повышенный интерес к этим до сих пор сравнительно мало занимающим нас вопросам. Вопросы фактуры, обработки материала, обостренные таким образом, становятся чрезвычайно важным, нередко первостепенным оружием художника. Недаром так характерна была некоторое время даже в живописи наклонность к беспредметным натюрмортам, единственным содержанием которых было чувственное восприятие различных поверхностей дерева, стали, чугуна, бумаги и пр.

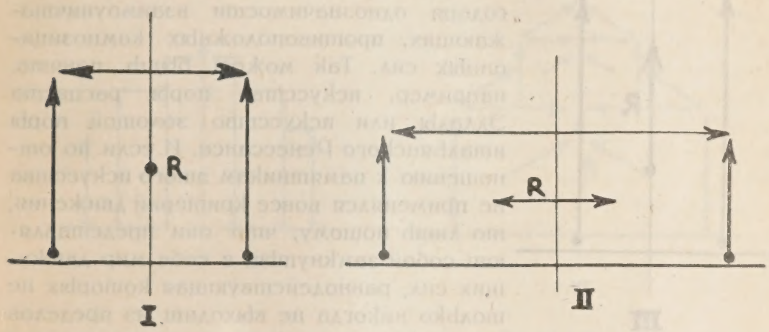
Несомненно, что вопросы фактурной обработки элементов формы должны сыграть чрезвычайно важную роль в развитии архитектуры, так как они обусловливают мастерство искусства; заставляют зодчего выйти из своей рабочей студии к непосредственному и более близкому участию в созидании архитектурного памятника, в котором самый выбор материала, характер обработки поверхности стены или ее элементов явятся естественным завершением в общей организованности творчества.

* * *

До сих пор мы обращали внимание на чисто статические свойства машины и убедились в том, что сущность организма машины безусловно не противоречит развитию в человеке понятия о прекрасном, но просто-напросто толкает его на определенный и отчетливо выраженный путь в развитии этого понятия. Теперь обратимся к рассмотрению других свойств машины, ее динамических особенностей, имеющих чрезвычайно большое значение в выработке современной эстетики.

Понятие движения почти всегда незримо участвует в творческом замысле художника, всегда является потенциаль-

ной творческой силой, разрежающейся в той или другой форме. Только понятием движения выявляется самый смысл архитектурного памятника, его расчленений и элементов. Точно так же в живом организме только движение, с определенным направлением, движение ног и рук, лучей зрения и звука человече-

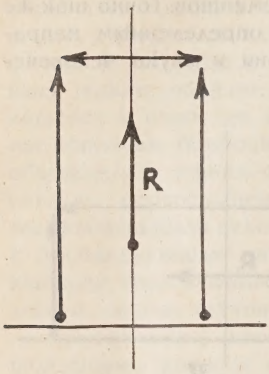


ского голоса четко вырисовывают в нашем представлении его смысл. Благодаря движению мы определяем в человеке его главную и второстепенную сторону, органический смысл развития человеческого тела.

И точно так же помимо той или иной утилитарной и конструктивной задачи, помимо желаний или намерений зодчего, в каждом архитектурном памятнике, в самом аскетическом его оформлении, мы ощущаем наличие какой-то внутренней динамической системы. Действительно, если можно даже по внешнему облику говорить об организованности зодчества, то это надо приписать наличию в архитектурном памятнике чисто-ритмических задач, дающих ключ к разгадке тех или иных композиционных методов *. Действительно, всякое самое монументальное и статическое произведение зодчества

* Более детальное изложение сущности ритмического начала в архитектуре содержится в моей работе «Ритм в архитектуре», Москва 1923, издательство «Среди коллекционеров».

постигается нами в своей композиционной сущности лишь как функция движения различных сил: горизонтальных, вертикальных и, нередко, наклонных. И самое понятие этой статичности есть лишь уравновешенность этого движения, благодаря однозначимости взаимоуничтожающих, противоположных композиционных сил. Так может быть понято, например, искусство поры расцвета Эллады или искусство золотой поры итальянского Ренессанса. И если по отношению к памятникам этого искусства не применялся вовсе критерий движения, то лишь потому, что они представляют собой замкнутый в себе мир движущих сил, равнодействующая которых не только никогда не выходит из пределов памятника, но даже не определяет никакого направления движения. Равнодействующая его здесь просто-напросто равна нулю.



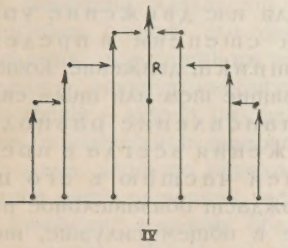
III

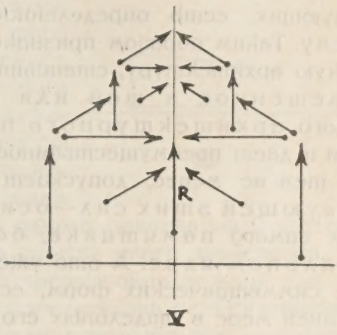
Но на-ряду со стремлениями к столь уравновешенному искусству, человечеству склонно стремление и к другим идеалам — к более отчетливо выраженной проблеме движения.

В искусстве монументальном оно сказывается в преобладании сил горизонтальных, играющих преимущественно статическую роль в архитектуре. Однако и здесь мы имеем дело уже с выраженным направлением движения в сторону горизонтальности, следовательно, и нарушением равновесия. Но наиболее активным динамическим началом являются большей частью силы вертикальные, и там, где они получают свое наибольшее развитие, мы сталкиваемся с примерами наиболее ощутимого движения.

Таково искусство готики, которое уже легко постигается, как функция порывистого и напряженного устремления вверх. И что особенно остро подчеркивает это движение

и его характер, это не столько принцип вертикальных расчленений самих по себе, сколько нарастающая сила движения по направлению кверху, сказывающаяся в постепенном освобожде-





нии от материи, начиная с устоев и контрфорсов и кончая остриями гулий и крестов.

Точно так же принципы нарастающей и убывающей динамической силы, но несколько иного характера, являются разгадкой динамического начала живописных стилей, лучшим выразителем которых может служить барокко.

Движение какого-либо барочного памятника разбивается, обычно, на множество отдельных расчлененных сил, нарастающих и убывающих; с одной стороны, диагональных (волюты, консоли, прорванные фронтоны, треугольные и круглые и пр.), с другой — вертикальных и горизонтальных, но самый характер нарастания которых сказывается, главным образом, в повышении значимости их рельефа, моденатуры, светотени и пр. (переход от пилястры к полуколонне и свободно-стоящей колонне — вертикальные силы, или нарастающие тени от рельефа карнизов — горизонтальные силы).

Но даже и в этом живописном искусстве каждая пара из этих расчлененных сил в своем нарастании и убывании взаим-

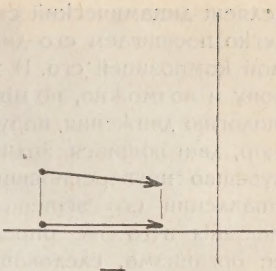
но уравновешиваются. Она обычно имеет посреди себя в кульминационном пункте своего развития фактическую или домышляемую нами ось движения. Другими словами, здесь в каждой паре сил, точно так же, как и в обобщающей их паре равнодействующих, есть определенное равновесие или стремление к нему. Таким образом признаком, синтезирующим всю историческую архитектуру, становится для нас движение уравновешенное в той или иной степени в пределах самого архитектурного памятника, движение, которое если и дает преимущественное развитие тем или иным силам, то, тем не менее, допускает установление равнодействующей этих сил — оси движения всегда в пределах самого памятника, большей частью в его центральном ядре. А это уже порождает обязательное наличие симметрических форм, если не в общем силуэте, то по крайней мере в отдельных его группах.

Ось внутри композиции порождает композицию уравновешенную, симметрическую.

Теперь, для того, чтобы исчерпать динамическое содержание нашего художественно-исторического наследия, следует еще упомянуть о наиболее чисто проявленном ритмическом начале в замкнутом каррe или кольце портиков, иногда же — в продольном развитии их. Но и эти примеры не выходят по существу своему из рамок, установленных выше. Действительно, подобное каррe или кольцо имеет ось своей композиции в центре этого каррe или кольца, а продольное движение, ощущаемое в портике, точно так же, как и в первом примере, отличается безразличием в направлении движения; это движение, хотя и весьма определенно очерченное, по существу своему нейтрально. Его можно с одинаковым успехом рассматривать слева направо, как и справа налево; по движению часовой стрелки, точно так же, как и против него.

Теперь перейдем опять к рассмотрению машины. Самый смысл ее существования заключается в движении. Машина, которая не динамична в самом грубом смысле этого слова,

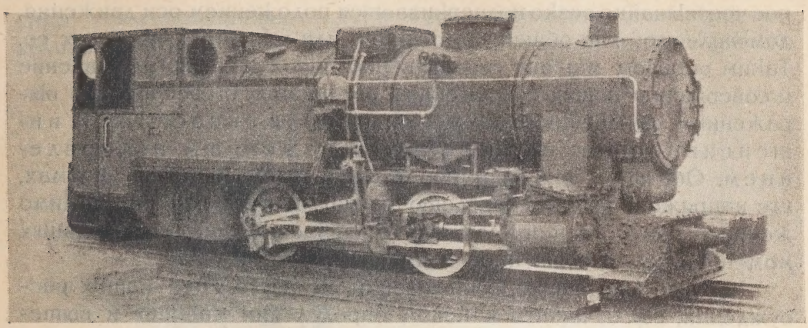
представляет собой очевидную бессмыслицу. Весь замысел конструктора, вся его творческая композиция, начиная с общего плана и кончая мельчайшим элементом, есть стремление к наилучшему выявлению и оформлению этой идеи движения. Овладеть движением полностью, стать его фактическим господином, прорезать им твердую кору земли и сияющую лазурную пропасть атмосферы — задача, над решением которой столкнулись творческие силы всего мира, успешно переходя от одного завоевания к другому. Машина есть источник, метод и способ этого завоевания.



VI

Движение машины обладает чрезвычайно важной для нас особенностью, вытекающей из общих свойств ее. Организованность машины, как мы уже говорили, приводит всегда к совершенно индивидуальному решению, единственно объясняющему его. Таким образом и самый характер машины есть следствие определенно осознанной и точно очерченной динамической задачи. Данная машина есть результат движения *определенного направления*, определенного характера и смысла. Таким образом особенностью динамических свойств машины становится резко проявленное, характерное *направление движения*, перемена которого вызывает разрушение самой концепции этой машины. Машина в нашем представлении всегда движущая или движущаяся сила с резко бросающимся в глаза направлением движения. Так, например, какой-либо паровоз, мотор или локомобиль получают свой смысл и завершение в зависимости от направления своего движения. Уже сама композиция паровоза, расположение его отдельных элементов: трубы, колес, топки и тендера — все это функция не только определенного движения, но и определенного направления его. Не двигающийся паровоз для нас полон той же выразительности именно потому, что его композиционное разрешение полно и исчерпывающе опре-

деляет динамический смысл его. По неподвижному паровозу мы легко постигаем его динамический смысл, ибо он выражен самой композицией его. И хотя движение в противоположную сторону и возможно, но мы его воспринимаем как аномалию, как патологию движения, нарушающую самый смысл машины. Так мотор, двигающийся задним ходом, не только возбуждает в нас чувство неуверенности, но и просто нарушает в нашем представлении его эстетическую закономерность. Раз движение машины вполне определяется ее конструкцией, сущностью ее организма, следовательно, легко может быть домышлена нами ось этого движения, та идеальная линия, к которой стремится равнодействующая динамических сил машины. Однако для нас становится особенно важным и значительным то, что ось этого движения расположена почти всегда вне машины, иначе не был бы обусловлен эффект ее поступательного движения; так эта идеальная ось движения автомобиля всегда домышляется нами как цель движения, как воображаемая линия перед ним, всегда передвигаемая вместе с передвижением самого автомобиля и являющаяся той осью композиции, по которой строится и вся концепция машины. В случаях, когда движение машины не является самоцелью, а лишь средством, как, например, всевозможные машины с центробежным движением, цель последнего, конечно, следует понимать в поступательном движении, для которого центробежное является лишь только средством. Так, центробежный мотор приводит в поступательное движение ленты ремней, шкивов, и именно этому движению подчинена композиция машины, ибо смысл и цель, а следовательно, и сущность всякого движения машины, есть не самодовлеющее движение для себя и внутри себя, а в движении, производящем работу по направлению к оси, расположенной впереди движения и являющейся идеальной целью, никогда не достигаемой, ибо достижение — есть равновесие, а равновесие уничтожило бы активность движения машины.



Локомотив фабрики Краузе в Мюнхене

Машина, в которой указанный признак не столь очевиден, иногда проявляет его в движении какой-либо посторонней величины, приходящей в соприкосновение с машиной, в шкивах, скользящих вдоль машины, в материале, который мнет или режет машина. Сущность дела от этого, безусловно, не меняется.

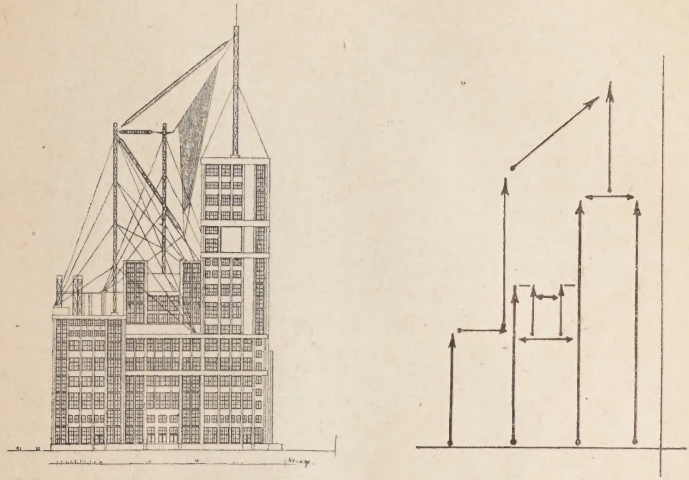
Анализ подобного движения машины порождает в его характеристике новую черту. Раз движение совершается по направлению к какой-либо оси, лежащей вне машины, невозможность достижения которой (оси) обусловливается самой сущностью вещей, оно этим порождает известную неудовлетворенность, несбыточную устремленность, известное напряжение, специфический характер которого весь в основе концепции нового организма. Действительно, так же, как наибольшая острота барокко в его элементах, с явной неудовлетворенностью движения (как, например, прорванные выгрызенные линии карнизов, не достигающие оси, лежащей посреди них, или разобщенные и стремящиеся соединиться в своей оси элементы), точно так же вся сила и острота напряжения организмов, чисто современных, в недовершенности, вечной несбыточности динамического стремления, кото-

рое чрезвычайно резко подчеркивается положением оси движения, домышляемой вне общей композиции или в крайних пределах ее. Таким образом машина естественно порождает представление о совершенно новых современных организмах с своеобразно выраженным характером движения: напряженностью и интенсивностью его и резко выраженным направлением. Оба эти свойства порождают мысль о новых формах, где напряженность и сосредоточность этого движения, помимо желаний самого автора, невольно станет одним из основных моментов художественной концепции.

Другое следствие, вытекающее из всего хода наших рассуждений, заключается в новом определении машины и вытекающей из него формы. Рассмотрение движения архитектурных памятников различных исторических стилей показывает, что в них ось движения всегда совпадает с осью симметрии всего силуэта архитектурного организма; они представляют собой весьма часто совмещение даже нескольких осей симметрии с осями движения. Конечно, этого не может быть в машине, где ось движения вообще находится вне ее или стремится к тому. Таким образом вопрос симметрии является в ней совершенно второстепенным и не подчиненным главной композиционной идее. Отсюда — последний вывод, диктуемый нам машиной, — возможность и естественность появления в концепции современного архитектора форм асимметрических или имеющих в лучшем случае всего лишь одну ось симметрии, подчиненную главной оси движения, и не совпадающих друг с другом.

На прилагаемых в этой главе чертежах условно и графически передано динамическое содержание архитектурных организмов различных стилевых групп. Фиг. I дает представление об архитектуре гармонической (Греция V в., Италия нач. XVI в.), где горизонтальные и вертикальные силы приведены в полное равновесие, и где, следовательно, равнодействующая R движения равна О. Фиг. II — об организмах монументальных (Египет, Италия нач. XV в.), где преобладающими являются

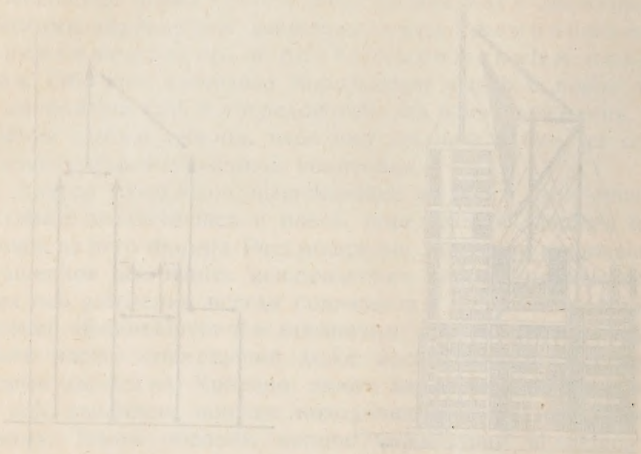
силы горизонтальные, и где горизонтальная R = какой-то величине. Фиг. III и IV—схемы организмов, устремленных



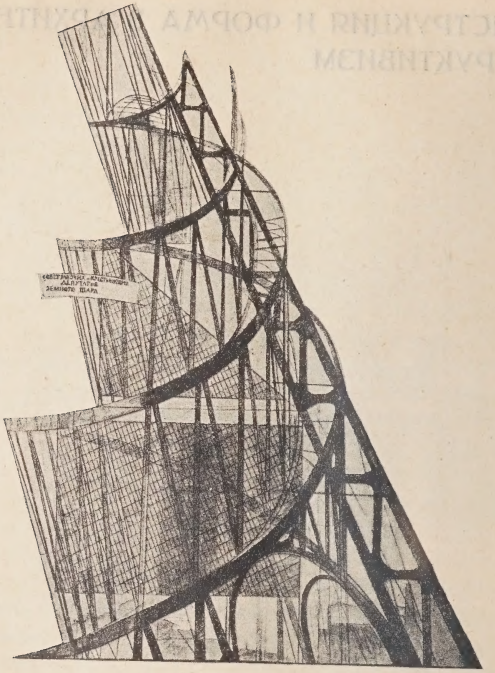
Бр. Веснины—Дворец труда

вверх, следовательно, с преобладающими вертикальными силами (готика), при чем в фиг. IV передано постепенное нарастание этих сил по направлению к оси движения, совпадающей с осью симметрии. Фиг. V схематически изображает систему движения барочного памятника, где диагональные силы, как и вообще принцип нарастания и убывания, сказываются в разобщении этих сил, тщетно стремящихся к своей оси движения, совпадающих, однако, и здесь с осью симметрии. Наконец, на фиг. VI—схема движения машины (автомобиль), все силы которой в устремлении к оси движения, лежащей вне ее.

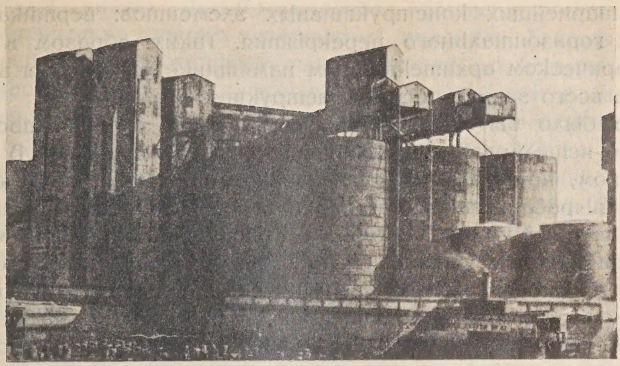
В прилагаемом здесь чертеже помещены проект «Дворца Труда» бр. Весниных и его динамическая схема, представляющая наглядную характеристику современной архитектурной концепции.



V. КОНСТРУКЦИЯ И ФОРМА В АРХИТЕКТУРЕ. КОНСТРУКТИВИЗМ



Татлин. Проект башни III Интернационала, 1919 год



Элеватор в Буфалло

В результате анализа свойств машины может быть произведена объективная оценка распространеннейшей в наши дни теории «конструктивизма».

Самый смысл этого слова не является для нас новым, в особенности в применении к архитектуре, где конструкция организма, обусловливающая создание изолирующего пространство материала, а следовательно, и характер пространственного решения, всегда играла важнейшую роль в эволюции формы.

В чрезвычайно многих случаях подлинный смысл архитектуры постигается прежде всего в конструктивных особенностях ее; основная проблема зодчества — отграничение пространства материальными формами — требует создания элементов, работающих конструктивно.

Так создался, возможно, примитивнейший архитектурный организм — дольмен, смысл которого заключается в сочетании

элементарнейших конструктивных элементов: вертикальных опор и горизонтального перекрытия. Таким образом в этом доисторическом архитектурном памятнике мы должны видеть прежде всего задачу чисто конструктивную.

Но было бы чрезвычайно ошибочным ограничиться подобным истолкованием архитектурных памятников. В связи с опытом, приобретаемым человеком при своих сооружениях, у него вырабатывается и сложная система самодовлеющего мира, ассоциируемого с этими конструкциями. Современная психо-физиология установила, что различные элементы формы (линия, плоскость, объем) сами по себе, а в особенности различным своим взаимоотношением, порождают в нас эмоции удовольствия или неудовольствия, точно так же, как тот или иной цвет и звук *.

Независимо от законов статики и механики, воспринимаемых умозрительно, у каждого человека образуется чисто интуитивное постижение этих законов, в силу которых, например, вертикальная опора, слишком тонкая по отношению к своей высоте и нагрузке, производит на нас, без всяких рассуждений и математических расчетов, впечатление неудовлетворенности: она доставляет нам беспокойство и неуверенность в целесообразности архитектурного организма и тем самым

* Например, Вильгельмом Вундтом установлено, что ощущение удовольствия мы испытываем от восприятия линий, за которыми глазу удобнее следить, как, например, вертикальная и горизонтальная линии, когда мышцам, вращающим глаз, приходится затрачивать минимальную энергию. По тем же соображениям неправильная и резко ломаная линия производит неприятное впечатление, так как глаз должен постоянно менять направление движениями угловатыми, в результате которых нервы, возбуждающие мышцы, и сами мышцы должны испытывать болезненные ощущения. Если кривые линии изгибаются с известной правильностью, дающей возможность подготовиться ожиданию и исполниться ему, они доставляют, обычно, глубочайшее чувство удовлетворения. Точно так же правильные формы воспринимаются глазом охотнее, чем неправильные. В сфере правильных форм нормально развитое оптическое чувство предпочитает формы, расчлененные по самым простым законам, как-то—симметрии или золотого сечения.

производит чисто физиологическое ощущение страдания. Математические законы статики и механики, благодаря нашему восприятивному опыту, одушевляются до жизненных сил органического мира, и тем самым уже с первых шагов человека появляется непосредственное воздействие формы, становящееся все и более и более четким, ясным и конкретным.

Таким образом, благодаря ассоциативной деятельности нашего мозга, конструкция архитектурного организма приобретает и какое-то иное самодовлеющее значение, а благодаря особому роду ассоциаций, так называемых «моторных», человек отыскивает в этой оживленной конструкции элемент движения, в результате которого образовалась форма и отражение которого происходит во время нашего восприятия ее. Мертвая форма, действующая на нас лишь своим косным бытием, оживает в сознании уже по-другому, как фрагмент мирового движения, накопляя в памяти своеобразную классификацию тех же формальных образов по признаку пространственного продвижения отдельных элементов того или иного распорядка. За этими первыми моторными ассоциациями следуют другие. Движение, как таковое, ритм той или иной закономерности, проявляющийся в архитектурной форме, является нам не нейтральным: он конденсируется в два основных начала — горизонтальное и вертикальное, вступающие в некое соревнование или борьбу.

Бытие формы насыщается глубоко волнующим нас действием, подлинной коллизией двух начал, в макрокосме конструктивных элементов, отражающих две борющиеся стихии безбрежную косную горизонтальность и активное дерзание вертикали.

Конструктивная схема становится для нас подлинным зрелищем, где глаз не перестает следить за исходом этой борьбы. Конструкция, как таковая, перерастает самое себя; силы конструктивные, ассоциируемые с переживаниями внутреннего мира человека, создают органический мир формы, делающий ее близким и родственно-понятным существом; аналогия со статическими и динамическими законами

вселенной превращает этот органический мир в мир внешних сил, равный нередко по энергии своего воздействия могущественным силам природы. Таким образом конструктивная система, благодаря нашему восприятивному опыту и психофизиологическим особенностям человека, порождает и другую систему, самодовлеющий и в то же время вытекающий и зависимый от конструкции мир формы, или, правильно говоря, систему эстетическую. При чем в нами рассмотренном примере обе эти системы совпадают полностью. Один и тот же элемент является утилитарным элементом конструкции и одновременно эстетическим элементом формы.

Но на этом пути человек не остановился. Раз он научился видеть кроме элементов конструкции и иной мир, раз он почувствовал его самодовлеющее значение, естественно, он пожелал развить и обогатить его. Уже значительную сложность представляет собой греческая архитектура. Вероятнее всего архаический греческий храм был до VIII—VII в. до р. Х. деревянным, и первоначальная его система была системой чисто-конструктивной, представляя собой необходимое сочетание вертикальных опор, горизонтальных балок и наклонных ног стропильных ферм. Существующие реконструкции деревянного дорического храма очень правдоподобно уясняют происхождение каждого формального элемента храма от тех или иных конструктивных особенностей его. Для нас это представляет второстепенный интерес; важной остается деятельность человека, почувствовавшего смысл и перерастающее самое себя значение конструктивных сил, игру которых он начал подчеркивать, интенсифицировать. Как только элемент конструкции стал элементом формы, человек пожелал сделать как можно более яркой эту ассоциируемую с конструкцией жизнь. И если бы можно было воскресить безвозвратно погибший деревянный дорический храм до перехода к каменным формам, мы вероятнее всего увидели бы, как статическая система опор и перекрытий полно и показа-

тельно раскрыта зодчим. Мы увидели бы действительно существующий конструктивный мир, систему внутренних сил ясно и наглядно истолкованной. Действительно, самый ствол колонны, расширяющийся книзу, с вертикальными выемками, подчеркивающими его функцию, с линией эхина и абаки, играющих роль подбалки, точно так же, как и любой иной элемент храма, представляет собой истолкование его органической конструктивной жизни.

Но вот от деревянного храма греческий зодчий переходит к каменному. К этому времени система истолкования конструкции так прочно укладывается в голове зодчего, что становится уже самодовлеющей системой, и, когда появляются первые каменные храмы, истолкование превращается уже в инсценировку несуществующей жизни, оставшейся в памяти по традиции. Ничего удивительного, что такие элементы, как триглиф или капитель, становятся уже чисто и только эстетическими элементами; органическая связь их с конструкцией нарушается, что доказывает и разрезка камней, случайно приходящаяся посредине какого-либо элемента. И только в V в. до р. Х. опять наступает тот момент в истории греческой архитектуры, который можно назвать органическим, так как конструкция опять настигает форму, уже в свою очередь подчиняясь ей.

В то же время в греческом храме помимо чисто конструктивных, т.-е. конструктивно работающих элементов, можно наблюдать и другие, вызванные лишь утилитарными соображениями. Например, наклонные линии фронтона есть конструктивные элементы стропильных ног, «работающих» в храмовом организме, в то время как заполнение фронтона треугольной стенкой есть лишь средство более полного замыкания храмового пространства, никакой конструктивной роли не играющее. У зодчего появляется способность отличать одни от других, и, конечно, тогда, когда он занят наиболее наглядным истолкованием или инсценировкой органиче-

ской жизни памятника, он вырабатывает и к ним различное отношение.

В то время, как элементы конструктивно «работающие» он лишь подчеркивает в их деятельном бытии, элементы, «не работающие», он просто украшает. И отличие этих двух родов деятельности архитектора сказывается очень отчетливо тогда, когда конструктивный элемент может быть лишь переработан в определенном направлении, когда его эстетическая организация есть чрезвычайно четкая задача, решение которой зависит от «данных», от ясного понимания их,— элемент не конструктивный представляет значительно большую свободу; подобно треугольному фронтону греческого храма он диктует лишь определенные границы, в пределах которых зодчий волен привлечь и скульптора и живописца. Тем не менее в рассмотренный нами органический период греческого искусства—V в. до р. Х. и эта декоративная деятельность находится в зависимости от общей системы и независимо от внеформального содержания, которое может быть любым, композиционно подчиняется общему плану организации храмового пространства.

Таким образом подобно тому, как дольмен являл нам собой не только конструктивную систему, но и оживленный органический мир, так и греческое храмовое искусство V века представляет собой не только органическую инсценировку конструктивно работающих элементов, но и подчиненную ей систему более независимых «декоративных» элементов.

Не менее убедительный пример той неуловимой грани, где нередко одновременно кончается «конструктивное» и начинается «декоративное», являет собой архитектура готики, в ряду других исторических стилей, наиболее конструктивная по существу. Действительно, любой готический храм представляет собой обнаженную и вполне откровенную конструктивную систему опорных столбов, воздвигнутых на них сводов, чрезвычайно отчетливо «работающих» контрфорсов, связанных

с пилонами помощью аркбутанов. Это уже не интенсификация и не инсценировка конструктивного бытия, а подлинная, убедительная и рациональная конструктивная жизнь. Чувству декоративного, которое, однако, было достаточно сильно у готических художников, предоставляется в архитектуре сравнительно весьма ограниченная сфера деятельности, в вычурности витражных переплетов, тональности самих стекол и немногих растительных мотивах капителей, гулий и розасов ограничивающая свои права.

Тем не менее чрезвычайно легко проследить в этом конструктивном стиле и ясную ритмическую систему в распорядке следования опорных пилонов и прекрасную декоративную уверенность, с которой лес аркбутанов и гулий прорезает небесную синеву.

Что же это такое? Конструктивная и рациональная система, или безудержная фантазия мистического декоратора? Конечно, и то и другое. И для нас поучительна в этом примере устойчивость чисто эстетических восприятий, которые в архитектуре своим содержанием принимают конструктивную систему или бескорыстную декоративность, в зависимости от современного состояния быта и психики творчески-активных социальных групп, причастных так или иначе к созиданию архитектурных памятников, или, иначе говоря, зависимости от конкретного содержания архитектурного гения эпохи.

Но за первым шагом всегда следует и второй. Раз признана известная независимость декоративных элементов,— она продолжает свое дальнейшее развитие. Декоративное стремление, как таковое, опять-таки перерастает само себя, превращается в новую систему организации поверхности или пространства. Оно выходит иногда даже из зависимости от общей архитектурной системы и порождает свои, нередко противоположные законы. Разница между «работающим» и «не работающим» элементом тогда пропадает, и мы можем видеть в развитии почти каждого стиля, а нередко в целых самостоятельных стилях, как форма, ставшая уже по преимуществу

декоративной, вступает в противоречие с конструкцией, достигающее размеров подлинного конфликта. Самодовлеющая декоративность становится тогда единственным оправданием замысла, и тщетны были бы здесь поиски иных задач. Таков в целом и большой стиль барокко, радостно отдающийся в своих образцах живописным задачам, лежащим целиком вне действия конструктивных сил.

Тем не менее историк не может вынести ни оправдания, ни порицания подобным стилям. Он должен их принять, как таковые; исследования же последнего времени над стилем барокко показали, что здесь мы имеем дело с закономерным по-своему, плодоносным и ярким художественным миром, теснейшим образом переплетенным со всеми сторонами материальной и духовной культуры того времени.

Конструктивность и декоративность чаще всего понимаются как нечто исключающее друг друга, как два крайних полюса в развитии архитектурной формы. Однако более чем трудно установить между ними такую резкую грань. Как мы уже видели, чисто конструктивная форма обладает способностью перерастать самое себя, давать нам вполне бескорыстную, т.-е. эстетическую радость, точно так же, как декоративная форма имеет свои законы, часто сливающиеся с конструктивными. Оба термина входят в более широкое и обобщающее понятие эстетического. Чрезвычайно простой, утилитарный и конструктивный вырез отверстия окна в стене, когда архитектором выисканы гармонические соотношения сторон и ритмическая формула заполнения ими стены — является в принципе такой же эстетической задачей, как изнемогающая от бремени украшений и скрытая ими форма отличны друг от друга только подходы архитектора в том и другом случае, их творческая психология и характер эстетических эмоций этих художников.

Установление ряда опор для поддержания балки есть задача чисто конструктивная; в то же время, если архитектору приходит в голову мысль о том или ином ритмическом

распорядке этих опор, задача сразу становится чисто эстетической. Окраска этих опор есть способ предохранения их от атмосферных влияний, но как только архитектор задумался над выбором того или иного цвета окраски, задача сразу становится декоративной. Так переплетаются все эти оттенки единого в основе своей архитектурного чувства в клубок, где установить им границы значит совершить некоторое насилие.

Обобщая все эти рассуждения, мы можем только констатировать широту диапазона эстетической эмоции, вбирающей в себя те или иные ее стороны в зависимости от разных причин. Однако все они правомочны, так как одинаково человечны. И мы не знаем, какие чувства владели первобытным человеком, когда он устанавливал свой дольмен: было ли это прообразом человеческого дома и защитой от стихийных сил, было ли это проявлением конструктивных способностей и удовлетворенностью их целесообразным использованием или, быть может, стремлением к бескорыстному наслаждению первой организацией пространства, первым созданием эстетической формы? А быть может, все эти чувства владели доисторическим зодчим одновременно?

Но если в историческом разрезе мы принуждены объективно признать одинаково имеющими право на существование различнейшие подходы к этому вопросу, то тем не менее мы не можем отказаться от генетического рассмотрения их.

Ранее, в предыдущих главах мы говорили о стиле, как самостоятельном явлении, о его молодости, зрелости, и увядании, о том своеобразном языке форм и их сочетаний, который характеризует каждую смену их. Проанализировав историю стилей, нам нетрудно будет заметить закон, весьма характерный почти для каждого большого цветения. Тогда, когда появляется новый язык стиля, когда изобретаются новые элементы его, тогда, конечно, нет надобности разбавлять их чем-либо иным, — новое рождается большей частью как конструктивная или утилитарная необходимость, лишенная декора-

тивных прикрас. Впоследствии появляются декоративные элементы, не нарушая сначала органической жизни памятника, пока насыщенность ими не переходит и эти границы, впадая в самодовлеющую игру декоративных элементов. Молодость нового стиля — по преимуществу конструктивна, зрелая пора органична и увядание — декоративно. Такова примерная схема генетического роста значительного большинства стилей. И тот, переступивший всякие границы, самодовлеющий эстетизм, наследие которого еще тяжелым бременем ложится на нас, устанавливает генетическую роль изжитой европейской культуры: последние дни ее существования.

Теперь под этим углом зрения попытаемся оценить и современный «конструктивизм», как художественное явление. Теперь, быть может, нам будет более понятным и угрожающее знамя русских конструктивистов * и его бравада, психологически естественная и историку искусств хорошо знакомая: не было, кажется, такого молодого, ощущающего свои силы, течения, которое на своем месте и в свое время не желало бы предать уничтожению все, что не укладывается в его заповеди.

Но еще более того, появление теперь течений, подобных конструктивизму и не только в России, но и в Европе (где он, однако, в большинстве случаев не пытается даже на словах уничтожить искусство, а понимает себя как современное состояние его) является еще более естественным именно потому, что знаменует собой стадию зарождения круга новых художественных идей. Никогда, как теперь, нами не ощущалась чисто историческая законченность форм классического искусства, которыми мы продолжали жить по инерции в последнее время; никогда так ясно не ощущали мы, что находившееся недавно среди нас прекрасное и живое создание есть лишь восковой манекен, совершенный экспонат, достойное место которому в музее.

* «Мы объявляем непримиримую войну искусству». 1-я рабочая группа конструктивистов, 1920 г., Москва. (Алексей Ган — «Конструктивизм».)

Несомненно, что круги истории замкнулись, старые циклы свершились, мы начинаем распахивать новую ниву искусства, и, как всегда это бывает в подобных случаях, задачи утилитарности и конструктивности ставятся тогда во главе угла, и новый стиль эстетически прост и органически логичен.

Вот почему идеи конструктивизма, несмотря на свои разрушительные обещания, представляются нам в настоящую минуту естественными, нужными и животворящими.

Но если подобный «конструктивизм» характерен вообще для всякого изначального состояния нового стиля, то для стиля наших дней он должен стать особенно характерным. И причину этому, конечно, надо искать не только в экономических условиях современности, но и в той исключительной психологической роли, которую начала занимать в нашей жизни машина и связанная с ней механизованная жизнь, сущность которой заключается в оголенной конструктивности ее составных организмов.

В машине нет «бескорыстных» с точки зрения эстетики элементов. Нет так называемого «свободного полета фантазии». Все в ней имеет определенное и четкое конструктивное задание. Одна часть является опорой, другая — вращается, третья — имеет поступательное движение, четвертая — передает его шкивам.

Потому-то машина с крайней активностью своих частей, с абсолютным отсутствием «не работающих» органов совершенно естественно приводит к полному пренебрежению декоративными элементами, для которых нет более места, приводит именно к идее конструктивизма, столь распространенного в наши дни, который должен уже в самом своем существе поглотить свою антитезу «декоративное».

Дело не в том, что, как уверяют некоторые конструктивисты, эстетическая эмоция исчезла; этого, к счастью, нет, и это лучше всего доказывается произведениями самих же конструктивистов, но дело в том, что под влиянием изменившихся условий жизни, значеняи современной экономики, техники, маши-

ны и ее логических выводов изменилась наша эстетическая эмоция, ее характер. Потребность в эстетически-бескорыстном в нас осталась и навсегда останется, так как относится к числу основных и незыблемых свойств нашей физической или, если угодно, биологической природы, но удовлетворение этой потребности происходит сейчас иным путем. Желаннейшим для нас декоративным элементом является именно элемент, нетронутый в своей конструктивности, и, таким образом, понятие «конструктивного» поглотило в себе понятие «декоративного», слилось с ним и явилось причиной этой путаницы в понятиях.

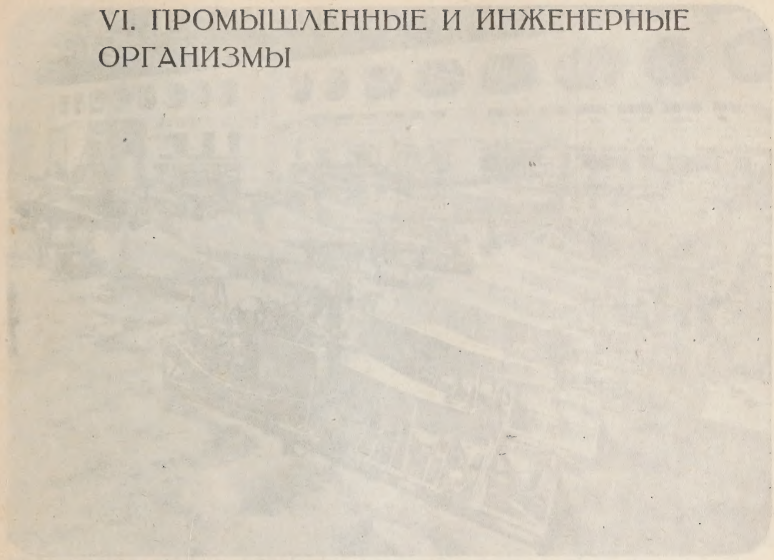
Эстетическое восприятие, как таковое, в нас существует, но элементом наилучше ее удовлетворяющим становится теперь голая, в своей неприкрашенности, конструктивная форма. Отсюда наше примирение с пейзажем новой жизни, отсюда картины художников и макеты театральных постановщиков, охотно трактующие отдельные элементы конструкции, машины, инженерных сооружений, как декоративный мотив.

Несомненно, нет никакой случайности в устремлении современного искусства к лапидарному и аскетическому языку конструктивных форм, как и нет случайности в эпитетах, которые себе охотно присваивают различные художественные группировки. «Рационализм», «конструктивизм» и все подобные клички—лишь внешние выразители устремления современности, более глубокого и плодотворного, чем это может показаться на первый взгляд, и рожденного новой эстетикой механизованной жизни.

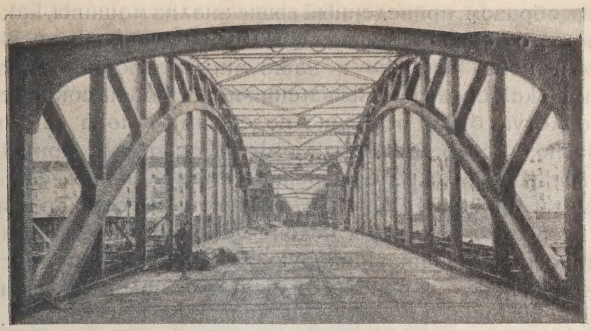
Стоит бросить взгляд на произведения архитекторов или живописцев, театральных постановщиков и иных мастеров, тех, кто яростно провозглашают смерть искусству, точно так же, как и тех, которые еще не решаются окончательно оставить позади себя эклектизм и лже-романтизм последних десятилетий,—и тут и там, в зависимости от большей или меньшей чуткости и даровитости художника, мы увидим эту

устремленность к искусству логичному и рациональному, простому и трезвому, скорее искусству—ремеслу, нежели искусству восторженного наития, скорее глубоко-откровенному и рекламному, нежели томно-сентиментальному и утонченному. Конструктивизм, как одна из граней современной эстетики, рожденной шумной жизнью, пропитанной запахом улицы, ее бешеным темпом, ее практичностью и будничной заботой, эстетики, охотно вбирающей в себя и «Дворец Труда» и рекламную афишу народного празднества,—есть безусловно одна из особенностей, входящих в характеристику нового стиля, жадно принимающего современность со всеми ее положительными и отрицательными сторонами.

VI. ПРОМЫШЛЕННЫЕ И ИНЖЕНЕРНЫЕ ОРГАНИЗМЫ



Внутренность одного из корпусов аэропланной фабрики Ансальдо в Турине



Мост вокзала в Кельне на Рейне

Неужели машина заменит собою искусство? Неужели искусство должно оставить все свои художественные принципы и лишь подражать этому дерзкому дитяти человеческой выдумки?

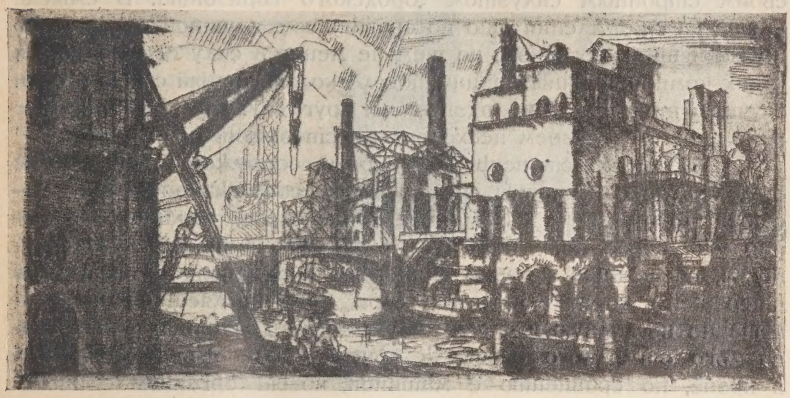
Конечно, нет. Ибо потребность в искусстве, в творчестве созидания и потребления художественных ценностей, вероятно, есть одна из сокровенных основ человеческой сущности, лучшее средство повышения интенсивности человеческой жизни и ее общественно-организационной силы, принадлежащее в одинаковой степени и дикарю и ребенку, и ультра-современному механизованному человеку. И также потому, что подлинное искусство никогда не заключается в подражании, никогда не уходит со своих организационных высот, представляя собой самодовлеющий мир законов и принципов лишь адэкватных жизни. Но уже эта адэкватность заставляет искусство всегда быть современным, ибо, повторяя слова Вельфлина, «формы искусства говорят своим языком то же самое, что и остальные, современные ему голоса».

Таким образом, приведенный выше анализ машины, как фактора, играющего в современности столь сильную роль и резко изменившего и нашу психику и наше мировоззрение, имеет свой смысл лишь как средство выяснения тех сторон современности, которые могут быть особенно полезными в пока еще трудном деле прогноза современной формы. И основные принципы, которые мы выводили из сущности самой машины, становятся уже общими принципами, истолковывающими собой в известном смысле всевозможные роды человеческой деятельности, самую современность. Машина, которую вызвал к жизни и приспособил себе человек, также и приспособляет себе человека, его психику. Человек, летающий по воздуху и мчащийся под землей, превращающий ночь в день и организованностью своего гения достигающий до сих пор недозволенного, это — современный человек, и он со своей реальной и трезвой философией современности, конечно, не может удовлетвориться бабушкиными идиллиями. Нравится нам или не нравится этот человек, эта современность—уже вопрос вкуса, и в данном случае вопрос в достаточной мере праздный. Жизнь просто такова, как она есть, потому что другой быть не может и насколько бесполезным нам представляется сожаление об утерянной поэзии прошлого и беспомощные попытки ее реставрации, настолько важно и необходимо понять окружающую нас жизнь и начать создавать жизнь современную, которая, если не нам, то более молодому поколению и будет той единственной поэзией, которую оно будет по-настоящему постигать. Почувствовать значимость звучного ансамбля современной жизни, проникнуться ее заботами и радостями, ее ритмом, ее пейзажем, ее небом, изрешеченным проволоками и реющими самолетами; понять даль, измельченную движением машин; улицу, прорезанную острым силуэтом моста и напряженно мелькающими между ними точками прохожих,—почувствовать все это и оформить адэкватным выражением есть задача современного искусства.

Но как перекинуть мост между всем этим ансамблем современности и архитектурным памятником, раз мы отлично

сознаем, что здесь может быть лишь аналогия в принципах творчества, а не самой формы? Попытаемся продолжить наш анализ.

Непосредственным следствием машины, ее логическим развитием являются так называемые инженерные сооружения,



Э. И. Норверт Современный город Офорт

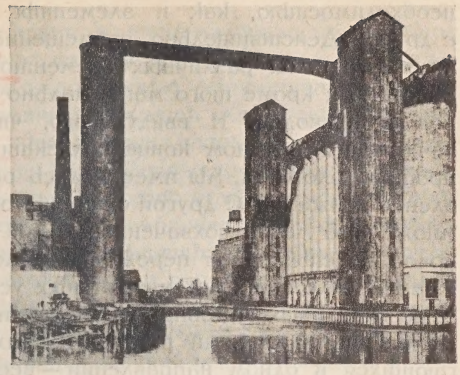
выросшие из тех же современных запросов человечества. Целый ряд подобных сооружений является прямым преемником машины. Такова, например, лебедка или подъемный кран, по своим композиционным принципам, повторяющий целиком организм машины, а по своим формальным элементам являющийся типичным инженерным сооружением. Действительно, прямой смысл подъемного крана — в движении, производящем известную работу. Весь организм его представляет собой уже хорошо знакомую нам схему индивидуальную и четкую в своей организованности с ясно выраженной осью движения, лежащей вне пределов организма крана. Это в сущности та же машина с характерным для нее напряжением движения. Тем не менее по своему внешнему облику это нечто иное: ферма со стержнями и раскосами сжимающих и растягивающих усилий, нарастающих от узла

к узлу, вплотЬ до вершины, излучающей эту лестницу усилий в активной работе крана. В то время, как организм машины, плотный и массивный, предназначен к движению по земле, структура крана, легкая, как бы приспособлена к заполнению своим стройным силуэтом городского горизонта. В смысле внешнего оформления это по сравнению с машиной совершенно новый и иной организм, но тем не менее в силу однородности своих композиционных принципов легко слагаемый с нею в один звучный ансамбль. Они адэкватны друг другу и, поставленные рядом, при всем своем несходстве составляют одно целое.

Следующую ступень инженерных сооружений, еще более отдаленную от машины, представляет собой какая-нибудь мостовая ферма, так как здесь фактического, реального движения уже вовсе нет; тем не менее обнаженность ее структуры, состоящей из уже знакомых нам напряженных усилий стержней и соединяющих их узлов, представляет собой чрезвычайно наглядную и отчетливую схему движения, перебрасываемого от одного берега к другому. Здесь так же, как и в кране, по сравнению с машиной, новый организм с иными целями, из иного материала, следовательно, по-иному оформленный.

Непосредственное же соприкосновение подобной железной фермы с каменной материей мостового устоя совершенно естественно продолжает ту же линию развития, отыскивая адэкватную форму и в камне. Действительно, монументальный и монолитный устой строится по тому же принципу; в нем ясно выраженное усилие напряженной работы, производимой в определенном направлении и связанной со всеми усилиями стержней фермы: силуэт каменного устоя представляет собой действительно современный элемент формы. Таким образом мы видим, как различные задачи, охваченные единым и общим для всех их принципом, вовсе не приводят к повторению и к одинаковому оформлению их, а создают элементы формы различные и самодовлеющие, но тем не менее говорящие разным языком одно и то же. Таким образом метод отъ-

искания новой формы и роль в этом методе первоисточника современной эстетики - машины уже в известной степени намечаются при рассмотрении современных инженерных сооружений.



Элеватор в Буфалло

Однако между формальными элементами последних и формами чисто архитектурными все еще слишком велика пропасть. Ни машина, ни инженерное сооружение не дают нам выразительного пространственного решения, составляющего истинный признак архитектуры. Несколько более облегчит нам усвоение этого метода анализ другого рода сооружений, тоже непосредственно вытекающих из машины, но уже более близких к тому, что в общежитии узко называется архитектурой — сооружений промышленных. Фабрика, это — самое естественное следствие развития машины. Она объединяет в себе целый коллектив машин, иногда однородных, иногда же разнородных, но всегда охваченных одной и той же общей целью. Подобный коллектив машин проникнут движением бесконечно более интенсивным, нежели каждая машина в отдельности, и вместе с тем разнородные машины, объединяемые одной общей целью, представляют собой пример еще более поражающей организованности композиции. Если мы имеем перед собой коллектив машин, служащих одному производству, хотя бы для примера, спичечному, где одна машина обрабатывает стружку, другая — ее превращает в коробку, третья — готовит спичку, четвертая — ее погружает в серу и т. д., то все эти машины связаны между собой такой же железной

необходимостью, как и элементы отдельной машины друг с другом. Действительно, размещение этих машин, направление их осей, наклон различных элементов, все это строго сорганизовано и кроме того материально объединено ремнями шкивов и приводов. И ввиду того, что процесс производства начинается в одном конце коллектива и кончается в другом, противоположном, мы имеем здесь резко подчеркнутое направление движения. С другой стороны, объединение в одном месте множества машин, охваченных одной и той же целью, создает новое неиспытанное переживание мощности, благодаря умножаемой силе этих организованных усилий. Бесконечное количество стальных чудовищ, гремящих и шипящих, переплетенных скользящими линиями ремней, напряженно и непрестанно двигающихся в одном направлении — все это порождает неизвестное нам до сих пор по остроте напряжение монументального движения.

Фабрика объемлет это монументальное движение, представляя собой грандиозный покров его, и, конечно, должна выразить все его характерные особенности. С другой стороны, она представляет уже собой жилище, правда, жилище труда и машины более, нежели человека, но тем не менее жилище, т.-е. уже архитектурное произведение, со всеми его пространственными особенностями, следовательно, анализ подобных промышленных сооружений должен иметь для нас большое значение.

Действительно, основные черты композиционных принципов машины мы увидим в любом промышленном сооружении, любой фабрике, элеваторе или электрической установке, конечно, лишь в том случае, если создатель этих сооружений проникался самым духом этих сооружений, отвечая наиболее сжатым и экономным способом на поставленные ему утилитарные и конструктивные задачи. И совершенно естественно, без всякого нарочитого желания, быть может, вовсе без участия архитекторов, одними конструкторами и инженерами, создались те памятники современной формы, которые в ряду осуществленной архитектуры, сооружений уже возведенных,

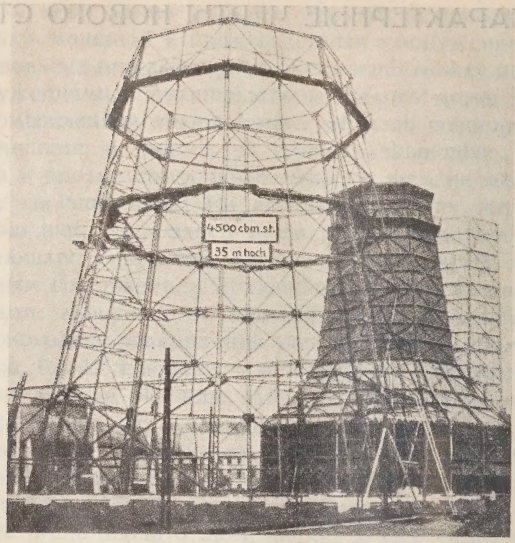
являются почти единственными, имеющими право на подобное определение. Действительно, во всех них мы можем проанализировать знакомые черты: и подлинную монументальность, и чисто-современную динамичность этой монументальности, асимметрию форм, резко выраженное направление движения, нарастающее по направлению к какой-то ясно ощущаемой внешней оси и создающее характерный пафос механизованного города; крепость и нерушимость композиционной схемы, незыблемой, несмотря на кажущуюся случайность; лаконизм и четкую экономию всех отдельных элементов и расчленений, и, наконец, особое богатство и остроту фактуры материалов в чередовании железа, стали, с их выразительно-силуэтной динамичностью, с напряженно сопротивляющейся устойчивостью камня и железобетона и объединяющим все это сверканием стекла. В промышленных сооружениях последнего десятилетия крупнейших городов Европы и Америки мы видим уже осуществленными не только основы современной эстетики, но уже и отдельные элементы архитектуры, системы опор, связей, перекрытий, отверстий, завершений, проблески композиционных схем и отдельные фрагменты новой формы, которые могут перейти уже в архитектуру жилую, послужить уже тем конкретным и глубоко реальным материалом, который сможет помочь архитектору отыскать истинный путь творчества, помочь перевести язык отвлеченной эстетики на точный лексикон зодчества. Такова роль промышленной архитектуры — роль связующего звена, главная ценность которого для нас и заключается в ее будничной трезвости, каждодневной реальности, низведении творческих исканий на твердую почву сегодняшнего дня, в ограничении заоблачных мечтаний, пределами возможного, осуществимого и действительно необходимого.

Таким образом, не должны ли формы промышленной архитектуры вытеснить собой все прочие виды архитектурного творчества? Должны ли фабрики и силосы быть единственным содержанием современной архитектуры?

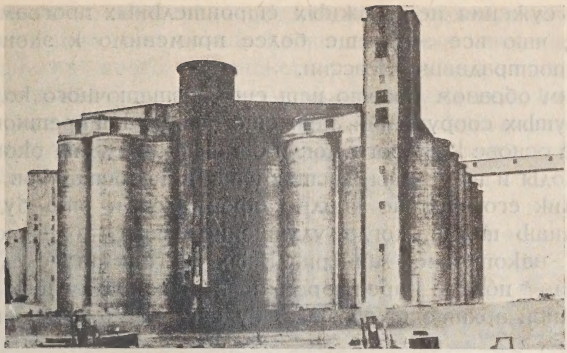
Конечно, нет. Точно так же, как мы установили зависимость между машиной и промышленным сооружением, должна быть установлена аналогичная зависимость между промышленными сооружениями и архитектурой жилого дома. Точно так же, как промышленная архитектура не есть сознательное подражание машине, а формы ей лишь адэкватные, созданные органически и вполне самостоятельно, и тем не менее отражающие со свойственным им своеобразием ту же современность, точно так же и здесь идет речь о подобной аналогии. И если в прошлое столетие, когда основной смысл жизни был иным, главным содержанием архитектуры был жилой и общественный дом, влиявший на промышленную архитектуру, то теперь происходит явление как раз обратное: промышленная архитектура, ближе стоящая к источникам современного формопонимания, должна оказать влияние на жилую архитектуру, наиболее традиционную и косную.

Из промышленной архитектуры, вернее чем откуда-либо, можно ждать реальных указаний на то, как и каким образом эти пути могут быть отысканы. Речь идет о том, чтобы к уже существующему пейзажу современности — машине, инженерному и промышленному сооружениям,— прибавить последнее звено архитектуры: адэкватный им, жилой и общественный дом.

VII. ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ НОВОГО СТИЛЯ



Пароохладители машинной фабрики Тисен



Элеватор в Буфалло

Каковы же непосредственные пути, лежащие перед создателем жилого и общественного дома?

Можно ли говорить о формальном языке этих ветвей архитектурного творчества?

Конечно, этот вопрос еще не может получить исчерпывающего ответа. События, всколыхнувшие весь мир и своей значительностью способствовавшие уяснению и обнажению основных художественных задач современности, имеют и свою оборотную сторону.

Экономическая депрессия, сжавшая своим кулаком почти все страны мира, не позволила почти ни одной из них развернуть блестящую картину жилищного строительства. Созданные за последнее десятилетие крупные архитектурные сооружения едва насчитываются десятками. В большинстве случаев воздвигаются лишь промышленные сооружения. Восстановление разрушенных войной частей Европы проходит под лозунгом воз-

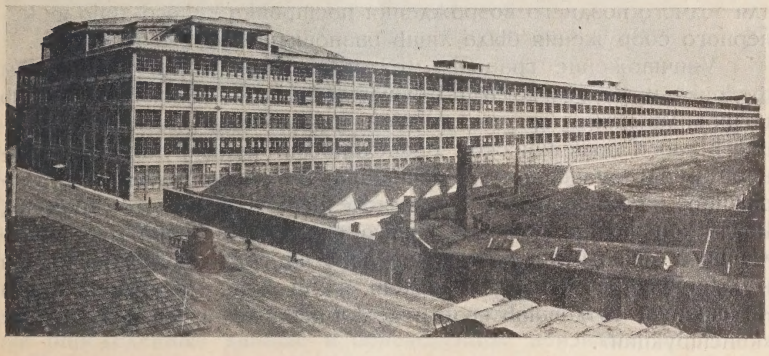
можного сужения неотложных строительных программ. Естественно, что все это еще более применимо к экономически сильнее пострадавшей России.

Таким образом просто нет еще достаточного количества воздвигнутых сооружений, нет еще вполне конкретного материала, на основе которого могли бы быть сделаны окончательные выводы и подсчеты достоинств и недостатков *нового* стиля. Лик его еще не вполне оформился, и это будет возможно лишь тогда, когда улучшение общего благосостояния страны, накопление материальных богатств сделает достижимым полное претворение в жизнь лучших идеалов современной архитектуры. Это будет апогей, расцвет нового искусства.

Пока мы можем говорить лишь о *переходной эпохе*, об изначальной стадии в развитии нового стиля, о *тех чертах его, которые уже довольно ясно определились*, но которые, разумеется, не исчерпывают всего дальнейшего развития стиля.

Уже упоминаемое сейчас экономическое сжатие сопутствует этой переходной эпохе, налагает свою печать и на уже отысканные черты нового стиля. Безудержные творческие фантазии, игра самодовлеющих творческих приемов, нам сейчас не к лицу. Условия, в которых развивается наш стиль, не могут способствовать роскошному и «бесцельному» искусству, место которому не может быть найдено в современной жизни, озабоченной и обремененной многими тяготами. Совершенно естественно, что жизнь такая, как она есть, дисциплинирует художника, ставит в рамки разумного и целесообразного. Если может зародиться в наше время мысль о смерти искусства, несущего одни «бескорыстные» эмоции эстетического порядка, то естественно, что и архитектор серьезно задумывается о том, чтобы прежде всего и больше всего использовать его «корыстные» возможности, т.-е. чтобы извлечь из житейски утилитарных задач, решаемых им, весь таящийся в них творчески-потенциальный материал. Не будем смущаться

ограниченностью этой задачи. Подлинному архитектору слишком хорошо известна грандиозная картина творчества, способного возникнуть из этого маленького и узкого источника. Более того, внимательному историку архитектуры так же хорошо известно, что эта ограниченная цель была руководящей нитью, подлинным источником для очень многих и значительных архитектурных стилей.



Автомобильная фабрика «Фиат» в Турине

Таким образом экономические особенности нашего переходного времени сужают и концентрируют внимание зодчего прежде всего на использование и организацию житейски-утилитарного материала с наиболее сжатой выразительностью, с наименьшей затратой человеческой энергии. Другими словами, они заставляют хорошо взвесить и оценить не только самую задачу, поставленную жизнью, но и способы ее осуществления. Они заставляют зодчего конструировать свою задачу, заставляют использовать все качества и возможности строительного материала, лучшие и наиболее совершенные конструкции сегодняшнего дня.

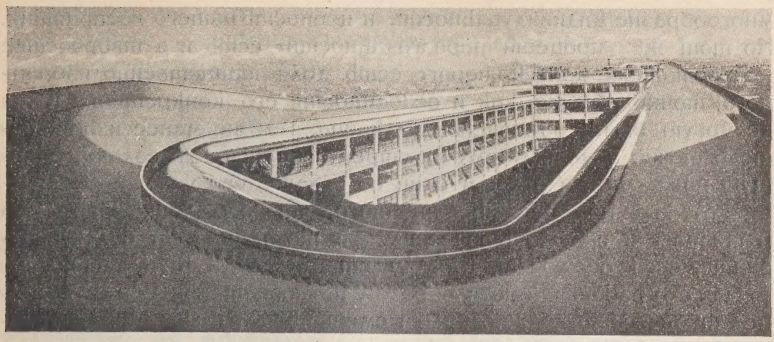
Таким образом зодчему приходится делать еще один шаг со своей головокружительной изолированности вниз к реальной действительности, приходится поучиться и у конструктора, внимательно приглядеться к его работе. И, может быть, некоторым утешением в этом ему будет сознание того, что вплоть до XVII века никакой разницы между этими родами деятельности вовсе не было, что архитектор и инженер были в сущности синонимами одного и того же понятия, что еще для зодчего позднего возрождения постройка какого-либо инженерного сооружения была лишь разновидностью его работы.

Уничтожение границы между архитектурным значением фабрики и жилого дома, по существу своему являющихся лишь разновидностями архитектурной проблемы, дружеское сближение в своей практической деятельности конструктора-инженера и организатора-архитектора откроют целый ряд блестящих возможностей. Тогда исчезнет зло нашего времени, когда конструктор создает свою систему, не веря в ее абсолютную эстетическую убедительность, ожидая архитектора и декоратора для ее завершения, а художники и архитекторы не станут создавать свои нередко бесполезные и надуманные «конструкции».

Современное состояние технической науки, постоянно и быстро двигающейся вперед, должно будет в своей динамической жизни увлечь и косную до сих пор архитектуру. Новые организмы промышленных и инженерных сооружений, более чуткие и близкие к шуму жизни, должны будут влить новые соки и в другие — архитектурные памятники, придать им подлинно современный характер, помочь оформить новую систему архитектурной организации пространства.

Оформление нового быта современного человека даст исходную точку для этих исканий, конкретным примером которым послужат промышленные и инженерные сооружения—передовые аванпосты современной формы.

Но в то же время подобное ограничение творческой деятельности архитектора должно принести и другие резуль-



Писта для пробега автомобилей на крыше автомобильной фабрики «Фиат» в Турине

таты. Имея дело с прозаическими сторонами жизни, приближаясь к мастеру и конструктору, архитектор неизбежно должен заразиться от них их методом работы. Подобно им, он поставит себе целью не безудержную фантазию отрешенного замысла, а четкое решение задачи, в которую вписаны определенные данные и определенные неизвестные. Архитектор почувствует тогда себя не декоратором жизни, а ее организатором. Освободившаяся энергия духа, творческая фантазия, однако, не оставят его творчества и будут направлены лишь в другое русло. Фантазия претворится в изобретательность, жизнь сделает ее не игрушкой досуга, а постоянно окружающим нас миром. Хорошо известны обычные в таких случаях опасения переоценивающих «таинственность» творческого процесса, ожидающих вместе с потерей этой «тайны» и самой ценности творчества. Однако не следует смешивать понятий. Постольку, поскольку не может быть объяснена до конца та или иная конкретная выразительность формального языка гения, поскольку на эти вопросы мы не знаем исчерпывающего ответа, постольку есть процент неразгаданности творческого процесса, гарантирующий нам и

многообразие индивидуальности и ценность нашего восприятия. Но тот же «процент неразгаданности» есть и в творчестве изобретателя, доля которого есть доля таинственно избранного, точно так же, как и особенности его конкретного пути не могут быть объяснены до конца. Тем не менее изобретатель точно знает, к чему он стремится, решает задачу, стоящую перед ним, и в этом один из залогов его успеха.

Можно не опасаться и того, что художник что-либо потеряет в своем творчестве от того, что он будет ясно знать, чего он хочет, к чему стремится, и в чем состоит смысл его работы. Таким образом подсознательное, импульсивное творчество должно будет смениться ясным и отчетливым организационным методом, экономящим творческую энергию архитектора и перебрасывающим освободившийся избыток ее на изобретательность и силу творческого порыва.

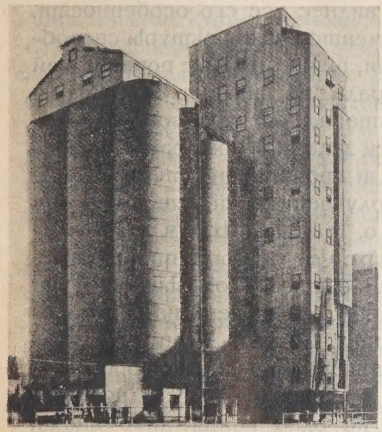
Под влиянием этого нового метода началось и характерное для наших дней изживание и перерождение старой классической системы архитектурного мышления.

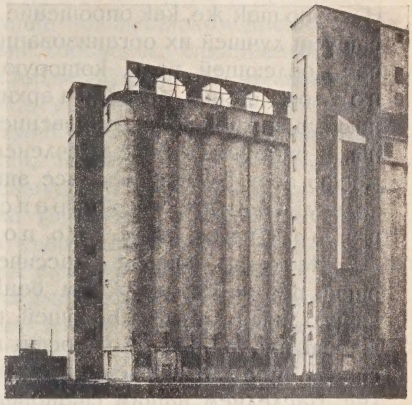
Первые шаги этого перерождения начались с того, что с классического архитектурного организма было сброшено все разнообразное богатство художественно-исторического аксесуара. Различнейшие капители, колонны, консоли и кронштейны, сложная моденатура карнизов и целая сокровищница декоративных элементов,—все это бесчисленное наследие, имевшее свой смысл и значение лишь в свое время, где каждая деталь логически вытекала из закономерного целого,—все это списано с актива современного архитектора. Почти все мы научились обходиться без этого багажа, почувствовали свою чуждость этому самому внешнему и бросающемуся в глаза проявлению прошлого.

Таким образом сделан первый шаг, неминуемо влекущий за собой и дальнейшие, приводящие вплотную к новым задачам.

Архитектурные памятники, оголенные, очищенные от блестящей и поверхностной одежды, предстали во всей прелести

и неожиданной остроте художественного аскетизма, во всей силе грубого и лапидарного языка простых, ничем не засоренных архитектурных форм.





Элеваторы в Буфалло

Таким образом уже в этом первом шаге сказалось не только изживание старого, но и та специфическая склонность нового к простому и ясному выражению, причины которой нами уже достаточно выяснены. Но это очищение элементов архитектурной формы имеет и другое, более чреватое последствиями значение... Раз колонна и пилястра теряют в новой архитектуре свое самодовлеющее декоративное значение, а остаются лишь конструктивные и утилитарные опора и контрфорс, ясные в своей функциональной действенности,— перед зодчим вырастает во всей своей чистоте проблема ритмической организации этих опор или контрфорсов. И точно так же утилитарные элементы, вроде отверстий окна или двери, освобожденные от

декоративного облачения, заставят зодчего обратиться к более существенной и основной задаче отыскания пропорциональных сочетаний, гармонических формул, утерянных в дебрях исторических аксесуаров.

Расчистив место, становятся виднее все его особенности. И точно так же, как опрощение элементов архитектуры способствует лучшей их организованности, точно так же потеря той самодовлеющей роли, которую играла до сих пор стенная поверхность, приводит архитектора к отчетливому осознанию его важнейшей и сокровеннейшей задачи. И поверхность стены, и ритмические ее расчленения, и пропорциональная зависимость всех элементов,—все это получает своей главной целью задачу объять пространство, создать ему границы, организовать его по определенным принципам.

Наследие старой классической системы оказывается на этот раз не безнадежным банкротом. Оно дает нам руководящую нить для дальнейшей работы. Однако и оно же убеждает нас в той сложности и значительности, которой достигла пространственная задача архитектуры сегодняшнего дня. Наследием нашим становится не одна какая-либо эпоха, не один стиль, а квинтэссенция всего архитектурного прошлого человечества. Нам одинаково близка целевая ясность пространственных решений греко-италийской системы, как и желание использовать скрытые динамические силы, обнаруженные напряжением готики и барокко.

Однако и то и другое свойство, при всей своей законченности в совершенных формах миновавших эпох, кажутся нам крайне беспомощными и невыразительными в применении к сегодняшнему дню. Масштаб и сила этих воскрешаемых ныне свойств вырастают до неизмеримой высоты.

Действительно, сложность современных архитектурных организмов, многочлененных вширь и ввысь, бесконечно далека от ясной и единой целлы эллинского храма, от кажу-

щихся нам теперь очень простыми и спокойными ренессансных дворцов. Чтобы привести к целевой ясности, выразительной рациональности жилище наших дней, насчитывающее сотни и сотни пространственных ячеек, не имеющее никаких предпочтений ни к продольному, ни к поперечному, ни к центральному развитию, выявляющемуся лишь под натиском множества разнообразных конкретных условий городского строительства, и большей частью принужденное развертываться в вертикальном направлении — ввысь, — все это заставляет зодчего быть вооруженным с головы до ног, быть не только избранником, одаренным печатью гениальности, но и овладеть в совершенстве всеми методами архитектурного творчества.

С другой стороны, динамика готического или барочного собора кажется нам бесконечно уравновешенной и младенческой по сравнению с неудержимым темпом наших дней.

Она заставляет зодчего внимательно присмотреться ко всем проявлениям динамической жизни современности, для того, чтобы сконденсировать ее со всей силой и остротой и в произведениях архитектуры. Ни средства готики, ни оружие барокко уже более не годятся. Узнавши и овладевши их композиционными методами, современный зодчий должен их бесконечно приумножить, иначе говоря, прибавить к ним свои методы, свои средства, опирающиеся на окружающую нас жизнь.

Таким образом каждый из принципов нашего классического наследия должен измениться хотя бы *количественно* для того, чтобы быть пригодным сегодняшнему дню. Но это количественное изменение и есть *новые качества* архитектуры, ибо состоит в замене устаревших методов новыми, в присоединении к еще годным — вновь изобретенных.

Однако, что еще изменяет наше отношение к наследию прошлого это — *синтез* его. В исторических примерах архитектуры юг и север всегда были противоположны друг другу. Динамика и пафос северной готики всегда были направлены на уничтожение и сглаживание ясности и четкости греко-италийского замысла.

Современному архитектору суждено овладеть этим противоречием, создать звучный и гармоничный синтез его.

Действительно, теперь, когда новые условия жизни, быстрые пути сообщения сводят разницу между югом и севером к минимуму, а успехи техники и достижения современной культуры нивелируют общий уровень европейских завоеваний, теперь естественно должно исчезнуть это противоречие, не уничтожая особенностей слагаемых свойств, а бесконечно увеличивая их силу взаимным проникновением друг в друга. Целевая ясность и единство замысла в современной архитектуре могут получить свое блестящее осуществление лишь при наибольшем динамическом одушевлении памятника, при использовании всеохватывающей силы напряжения, пронизывающего архитектурное произведение от ступени входа до венчающего острия. С другой стороны, динамические начала архитектуры должны быть направлены не на уничтожение четкости концепции, а должны получить новую силу и остроту, подчеркнутые ясностью организующего метода.

В том, что в этих словах нет никакой парадоксальности, легко убеждает нас анализ современных промышленных сооружений, где уже намечается этот творческий синтез, в котором, быть может, содержится доля исторического предопределения нового стиля, его связь преемственности с прошлым и одновременно независимая сила грядущих дней.

Но, конечно, было бы весьма односторонне полагать лишь в этом синтезе историческую миссию нового стиля. В этом плавильном горне мы должны будем приобрести и много такого, что пока еще невозможно предугадать, чему еще нельзя найти определения. Однако об этом еще рано говорить.

В то же время рационализм и условия современной техники выясняют другую черту нового стиля, чреватую последствиями. Речь идет о стандартизации строительного производства, о массовом изготовлении машинным путем отдельных деталей архитектуры, отдельных составных частей ее.

В глубокой сущности своей этот принцип есть также нечто присущее архитектурному творчеству с первых шагов его существования.

Когда египетский зодчий додумался до изготовления сушеных кирпичей одинаковых размеров, сильно облегчающих строительное искусство, он действовал в силу экономического процесса, диктующего человеку потребность всячески экономить затрачиваемую энергию. Тем не менее эта столь прозаическая причина не только не помешала, но даже вызвала появление модульной системы, натолкнувшей человека на организационный метод, в котором все части композиции становятся соизмеримыми с модулем системы, в данном случае с размерами кирпича. Эта, казалось, малозначущая причина есть по существу основной пункт гармонического творчества, проходящий красной нитью через искусство расцвета эллинской архитектуры или архитектуры итальянского Ренессанса.

Однако не первая ли стандартизация производства—производство одинаковых кирпичей — не она ли была источником модульной системы вообще?

И в то же время ревнивые хранители магической тайны минувшего совершенства принимают озабоченный и встревоженный вид при упоминании о современной стандартизации.

Да неужели не говорит нам с очевиднейшей выразительностью архитектура больших и подлинных стилей прошлого о том, что нет такого технического завоевания, которое бы не пошло впрок искусству архитектуры?

Но есть, конечно, разница в стандартизации египетского зодчества и стандартизации наших дней, разница между маленьким сушеным кирпичом и отливаемыми на фабриках целыми блоками архитектуры, отдельными опорами и, наконец, отдельными жилыми ячейками, которые современное производство изготовляет быстрее египетских кирпичей.

Конечно, есть разница, и эта разница составляет эволюционный плюс современности, ее завоевание, ту количественную разницу, которая должна перейти в одно из качеств но-

вого стиля. Если маленький сушеный кирпич Египта мог привести к масштабу пирамид, то какой масштаб может начертать себе зодчий при условиях современной стандартизации?

И этот масштаб ясен. Это — масштаб изумительного размаха, масштаб грандиозных ансамблей, целых городских комплексов; масштаб задачи, вставшей перед нами впервые во весь свой рост, масштаб градостроительства в своем самом широком пределе.

Однако и в применении к более скромным задачам это будет многочлененная творческая концепция, в которой стандартизация не только должна породить свою модульную систему нового стиля, но и может быть также источником появления еще неизведанных средств.

Новый стиль должен изменить весь облик жизни, отыскать не только решение пространственной задачи во внутренней архитектуре, в ее interieur'ах, но и вынесши ее наружу, трактуя объемные массы архитектуры, как средство пространственного решения города в целом.

Конечно, это будет не идиллический город-сад недавнего прошлого, увлечение которым было так сильно преувеличено, а гигантский новый мир, в котором ни одно завоевание современного гения не останется неиспользованным, не вовлеченным в общий творческий поток.

А где же «поэзия и романтика» жизни в этом механизованном аде, спросит напуганный читатель?

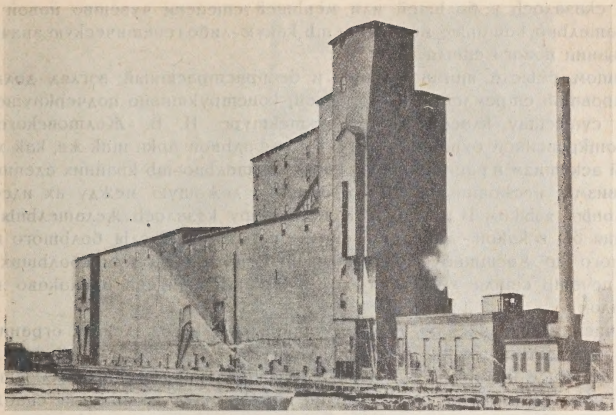
Конечно, все там же. В шумах и звуках нового города, в устремленности оживленных улиц, в чертах грядущего стиля, крепко впаянных в современную жизнь и ясно отраженных в монументально-динамических произведениях архитектуры.

Поэзия и романтика отыскиваются не там, где произрастают благоухающие оранжерейные цветы. «Поэтического» материала, как такового, вовсе не существует.

Нет никаких оснований беспокоиться за то, что мощный и конструктивный язык грядущей архитектуры несет смерть радостному «бескорыстному» восприятию человека.

Если жизни понадобится, найдутся и поэты, воспевающие этот новый мир; однако, подобно тому, как переменится содержание этой поэзии, переменится и язык этих песен, ставши таким же четким и уверенным, как движение машины, как вся жизнь ее окружающая, насыщенная соками своего времени.

ИЛЛЮСТРАЦИИ — Отражения нового стиля в произведениях современных русских архитекторов.



Элеватор в Буфалло

Помещаемые в настоящей книге иллюстрации не связаны непосредственно с текстом, ставящим себе лишь теоретические задачи выяснения основных причин появления и условий произрастания современного стиля.

Автор сознательно избегал соблазнительной возможности, предоставляемой иллюстративным материалом, перейти к формальному разбору и критике его. И, главным образом, потому, что считает в плане теоретического анализа эту работу несколько преждевременной: слишком не велик объем тем, захватываемых нашими современными зодчими, слишком незначительно количество уже воздвигнутых сооружений.

Тем не менее ввиду того, что страницы эти не столько плод отвлеченного мышления, сколько рассуждения архитектора, задумавшегося над окружающей его современностью, автор все же не мог отказаться от желания иллюстрировать свои мысли архитектурным материалом, пусть пока еще не полным, но тем не менее уже и в этом состоянии достаточно показательным.

В выборе материала автор старался быть по возможности объективным и представить различные группировки архитекторов, в работах

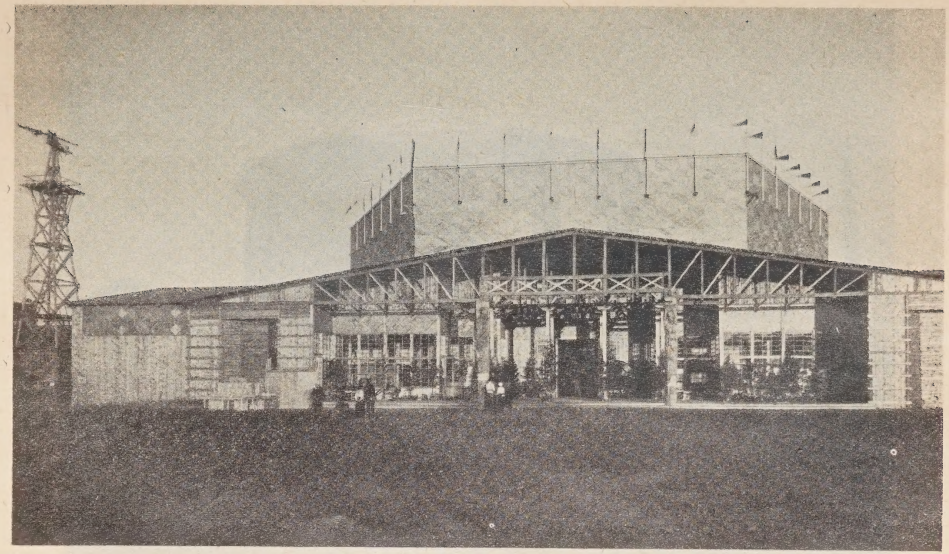
которых сказалось в большей или меньшей степени чувство новой формы и, следовательно, которые могут иметь какую-либо генетическую значимость в образовании нового стиля.

В этом смысле внимательный и беспристрастный взгляд должен зарегистрировать стремление к оголенной, конструктивно подчеркнутой форме в по существу классической архитектуре И. В. Жолтовского, даже в юморе откровенной бутафории его Триумфальной арки так же, как художественный аскетизм и рациональную изобретательность крайних адептов конструктивизма, несмотря на всю пропасть, лежащую между их идеологией и формальным языком. И точно так же автору казалось желательным осветить хотя бы в какой-либо степени не только замыслы большого и монументального по масштабу зодчества, но и архитектуру небольших вещей, так как печать стиля может и должна быть найдена одинаково в большом и малом.

По чисто-техническим условиям пришлось, к сожалению, ограничиться лишь репродукциями русских архитекторов.

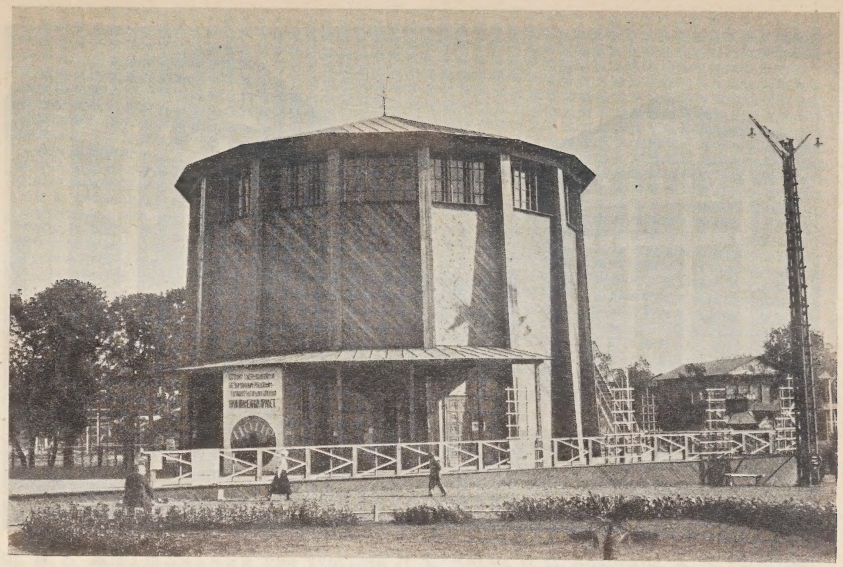
Тем не менее автор выражает надежду, что и приложенный иллюстративный материал в целом, не разбитый на враждующие лагери и не снабженный соответственными кличками, на которые мы сейчас так падки, будет обладать достаточной выразительностью и поможет конкретизировать его теоретические рассуждения.

Таким образом значительная доля работы переложена на плечи архитекторов, любезно предоставивших свои произведения для означенной цели за-что автор приносит им свою глубочайшую признательность.



I. И. В. Жолтовский при участии Н. Я. Колли и В. Д. Кокорина]

Павильон культурно-просветительного отдела на Сельско-Хозяйствен. Выставке в Москве



П. И. В. Жолтовский при участии Н. Я. Колли, М. П. Парусникова

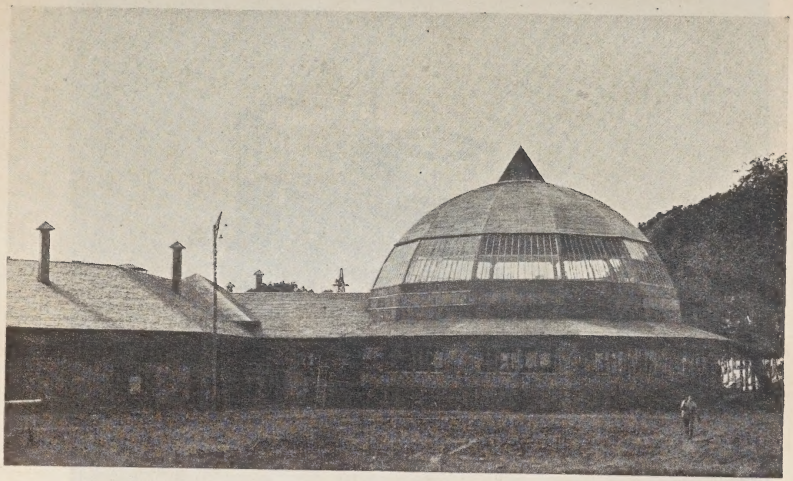
Аудитория на Сельско-Хозяйственной Выставке в Москве

Аэродинамическая труба Т-1 ЦАГИ им. Н. Е. Жуковского

Ш. И. В. Жолтовский при участии Н. Я. Колли, В. Д. Кокорина, А. Л. Полякова и М. П. Парусникова

Внутренний двор павильона машиностроения на Сел.-Хоз. Выставке в Москве

Рабочий-универсал комплексной механизации на сбор хлопка в хлопке



IV. И. В. Жолтовский при участии П. А. Голосова, Н. Я. Колли, В. Д. Кокорина и С. Е. Чернышева

Манеж отдела животноводства на Сел.-Хоз. Выставке в Москве

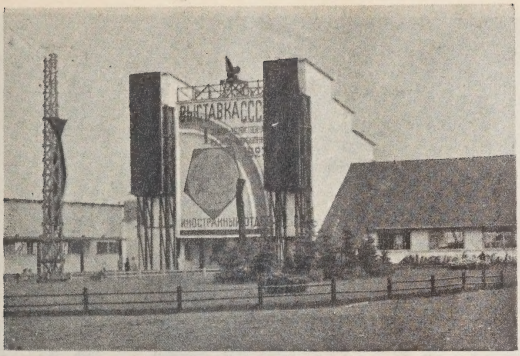
V. И. В. Жолтовский при участии И. И. Нивинского

Триумфальная арка на Сел.-Хозяйств. Выставке в Москве

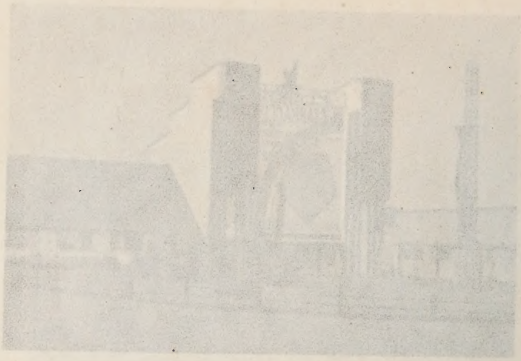
Пятиэтажное здание со сквозными арками в центре
А. Н. Воронихин. Горный институт в Ленинграде

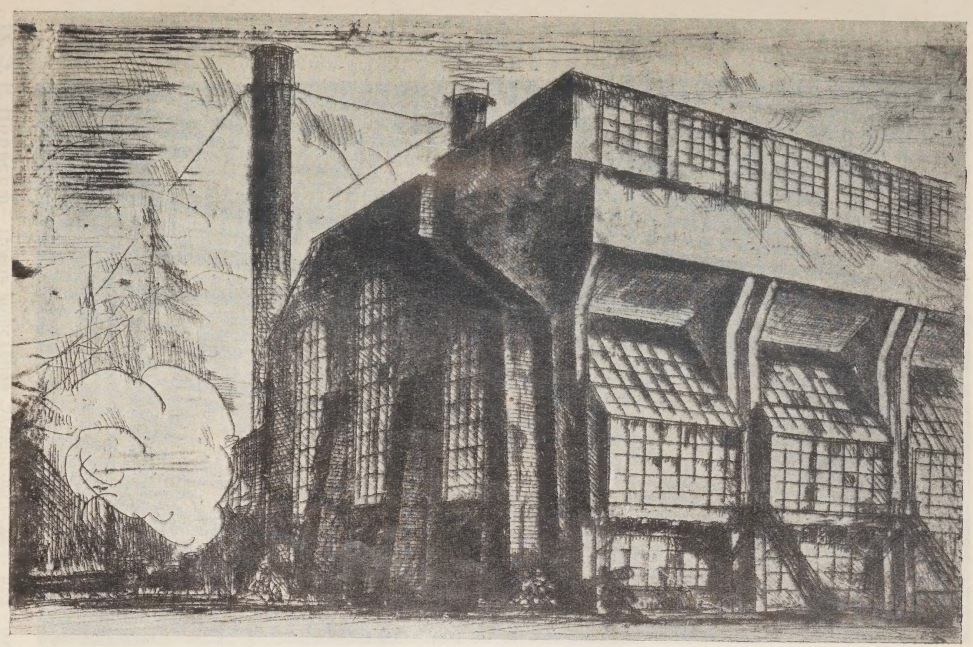
VI. В. А. Щуко — Кафе Иностр. отдела Сел.-Хозяйственной Выставки в Москве

Москва. Кремль. Вид с Боровицкой башни на Троицкую и Арсенальную башни



VII. В. А. Щ у к о — Иностранный отдел Сельско-Хозяйственной Выставки в Москве Роспись А. А. Экстер





VIII. Э. И. Норверт — Новая котельная Электропередачи под Москвой С офорта

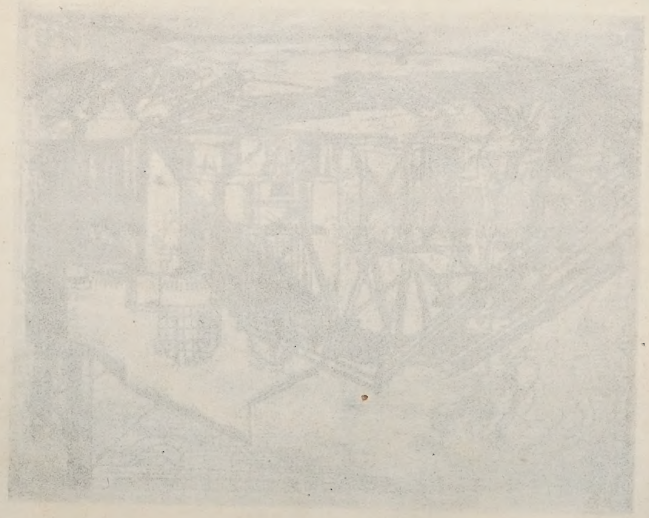
Abb. 5. Nähmaschine — Typische Beschäftigung der Arbeiter. (5. Stockwerk)

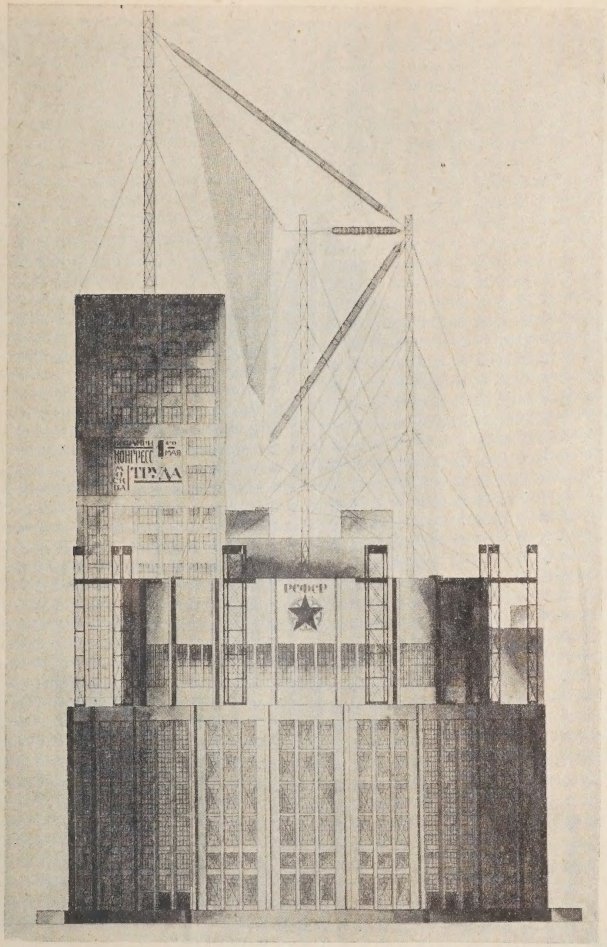
IX. Э. И. Норверт—Новая котельная Электропередачи под Москвой
С офорта

Х. Э. И. Норверт — Ляпинская электрическая станция в Ярославле С офорта

Ученики экспериментируют с одеялом

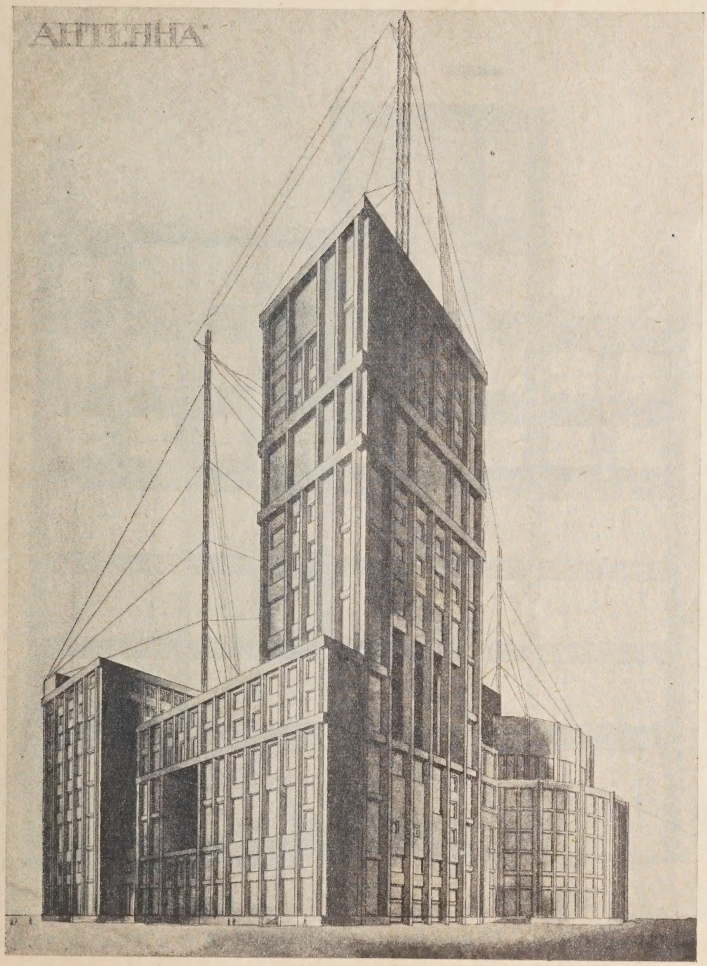
XI. Э. И. Норверт — Эстокада Ляпинской электрической станции в Ярославле
С офорта





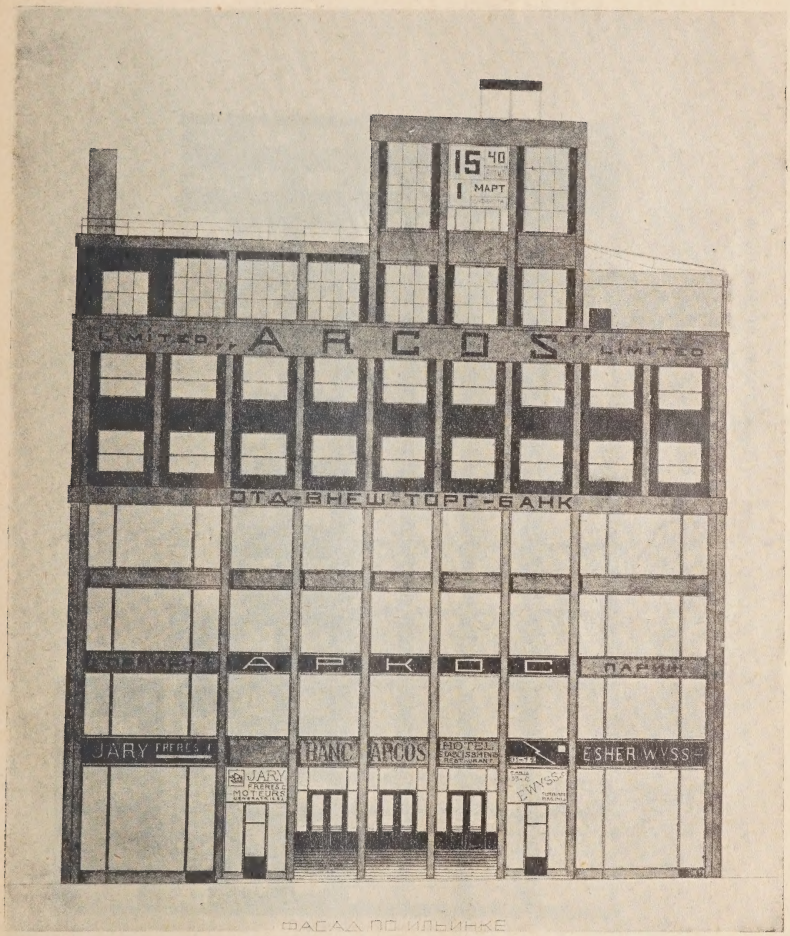
XII. Л. А., А. А. и В. А. Веснины — Проект Дворца Труда

XII. А. А. А. и В. А. Веснины — Проекты Дворца Труда

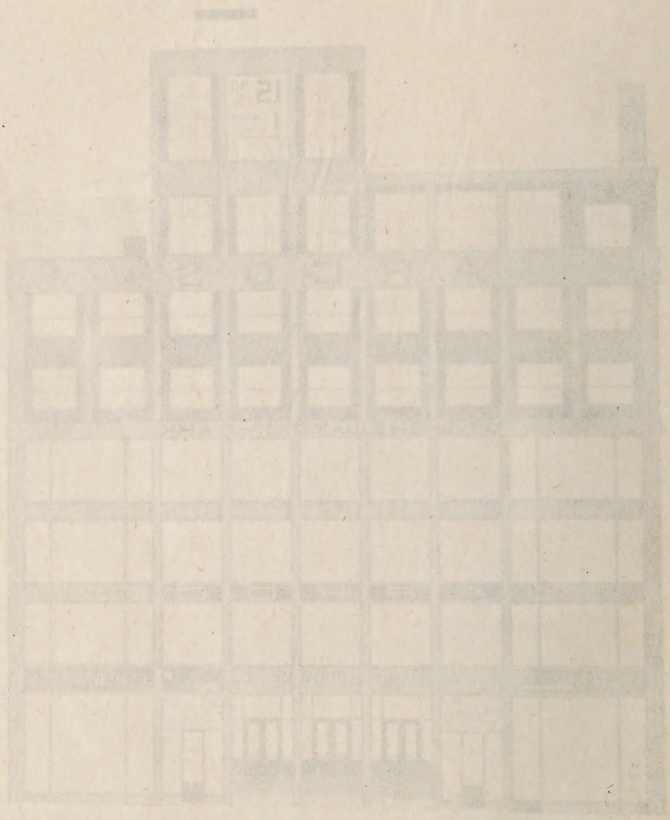


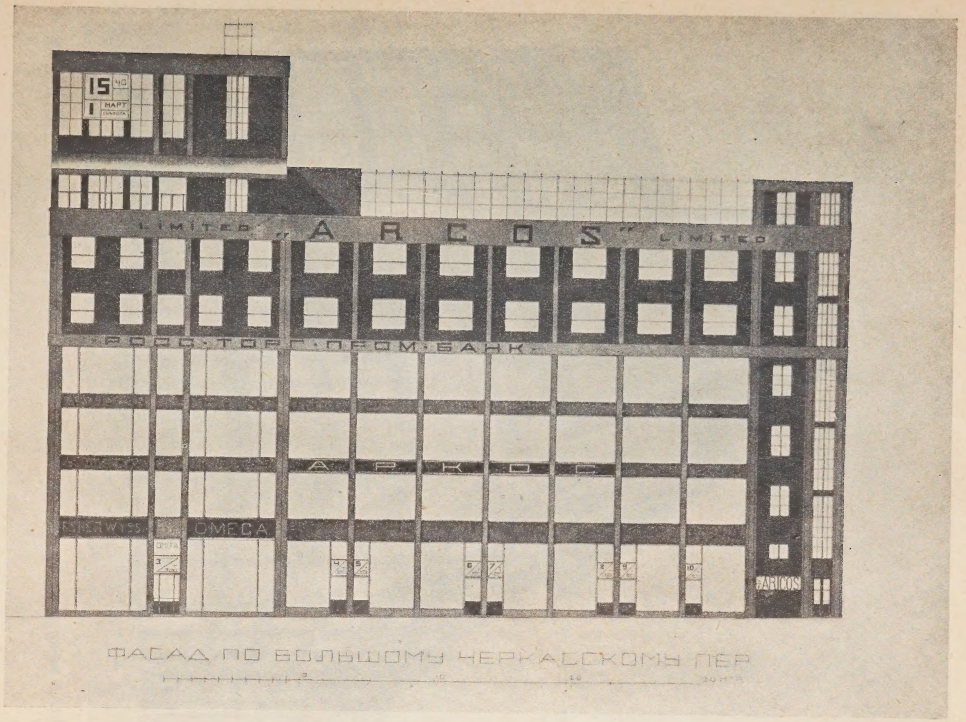
XIII. Л. А., А. А. и В. А. Веснины — Проект Дворца Труда

XIII. А. А. А. А. и Б. А. Весниных — Проект Дворца Труда

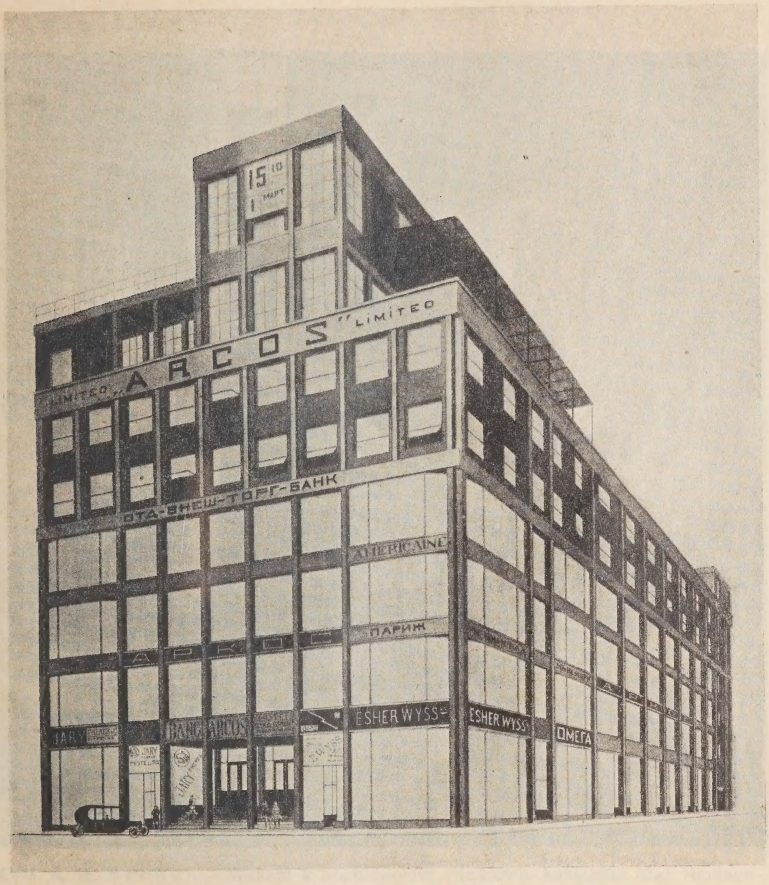


XIV. Л. А., А. А. и В. А. Веснины — Проект дома акцион. о-ва «Аркос»

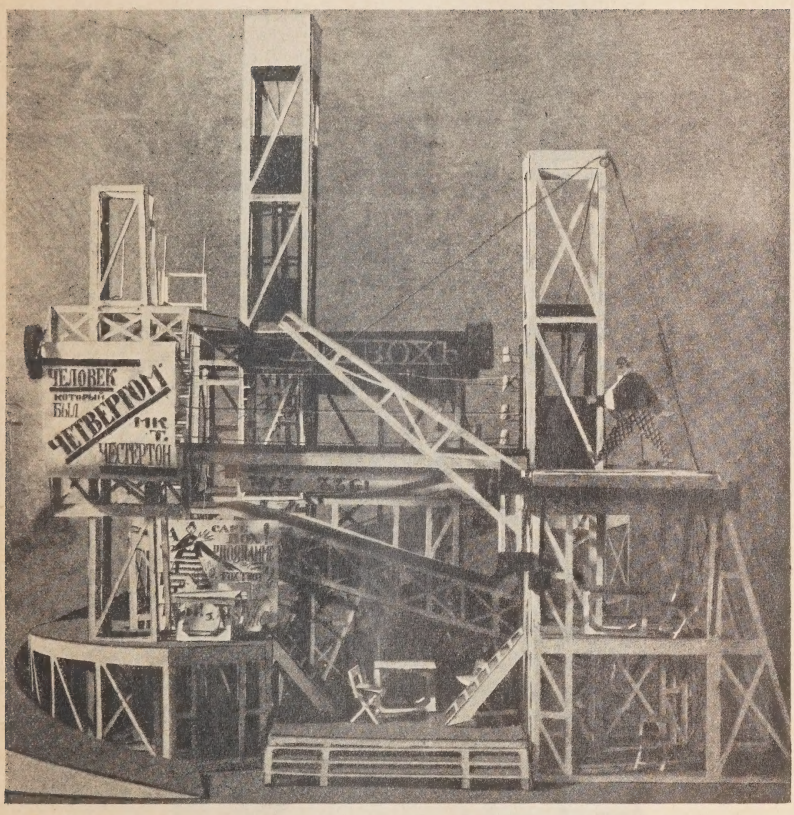




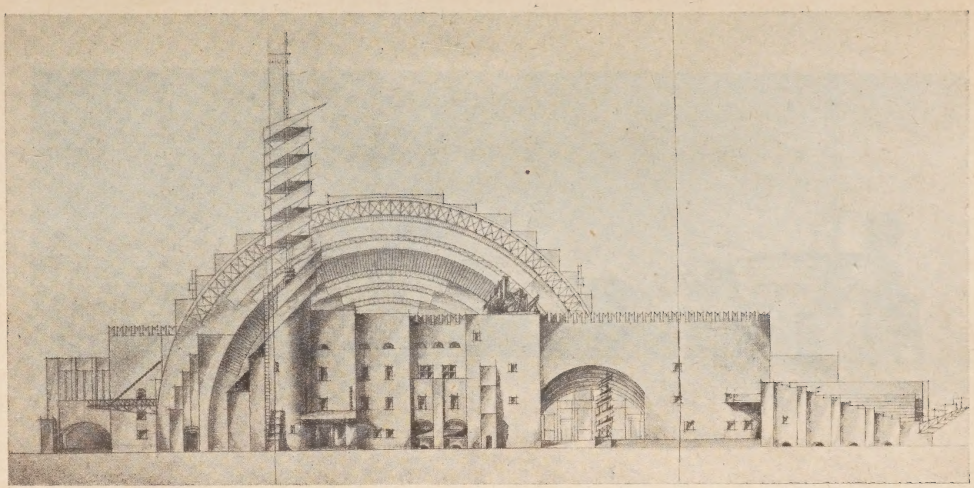
XV. Л. А. А. А. и В. А. Веснины — Проект дома акцион. о-ва «Аркос»



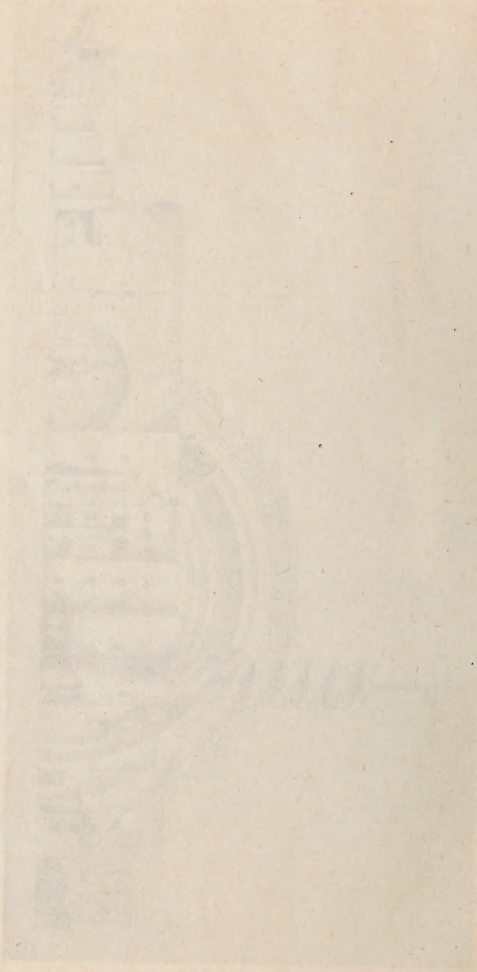
XVI. Л. А., А. А. и В. А. Веснины — Проект дома акцион. о-ва «Аркос»

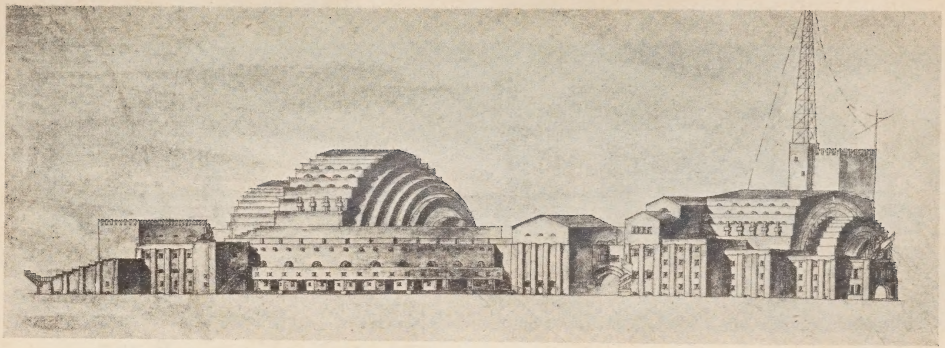


XVII. А. А. Веснин — Макет к постановке «Человек, который был Четвергом» в Московском Камерном театре

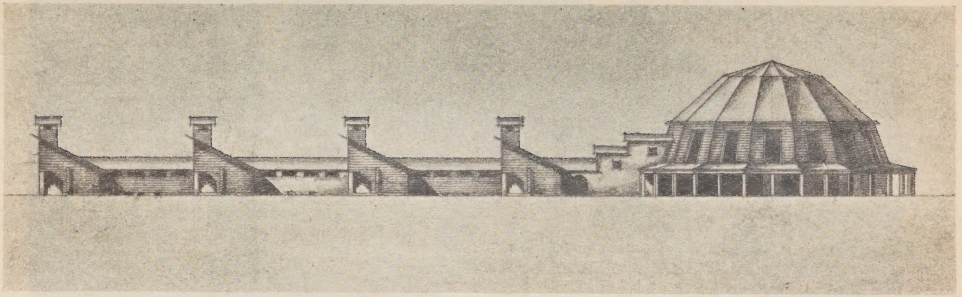


XVIII. И. А. Голосов — Проект Дворца Труда





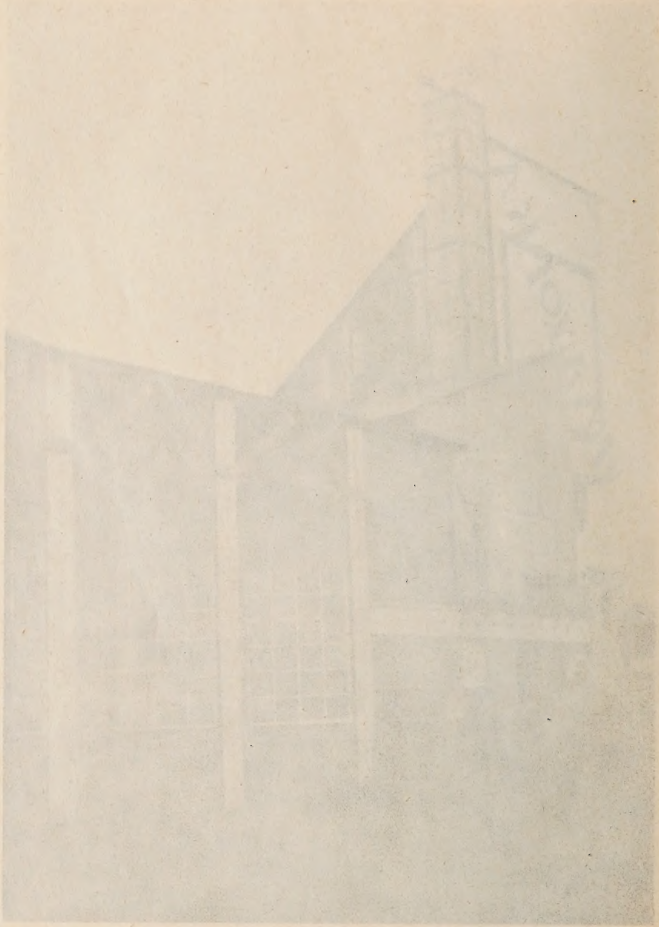
XIX. И. А. Голосов — Проект Дворца Труда

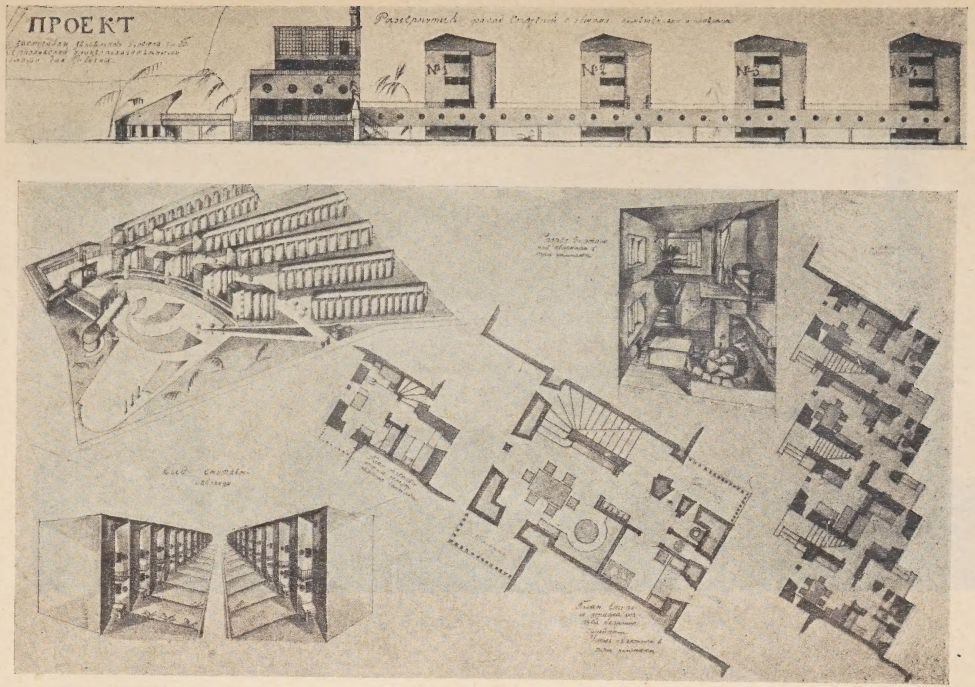


XX. И. А. Голосов — Проект Останкинского Коннозаводского Хозяйства

XXI. К. С. Мельников — Павильон «Махорки» на Сельско-Хоз. Выставке в Москве

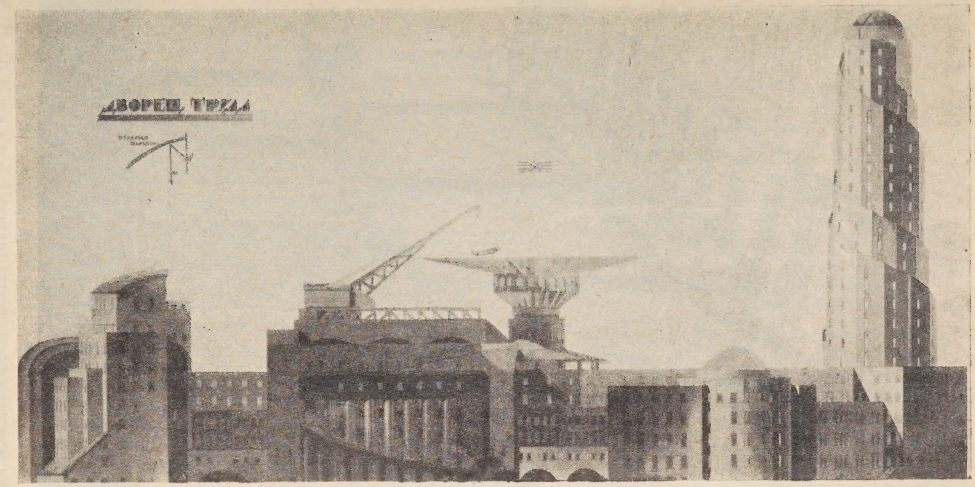
XXII. К. С. Мельников — Павильон «Махорки» на Сельско-Хоз. Выставке в Москве



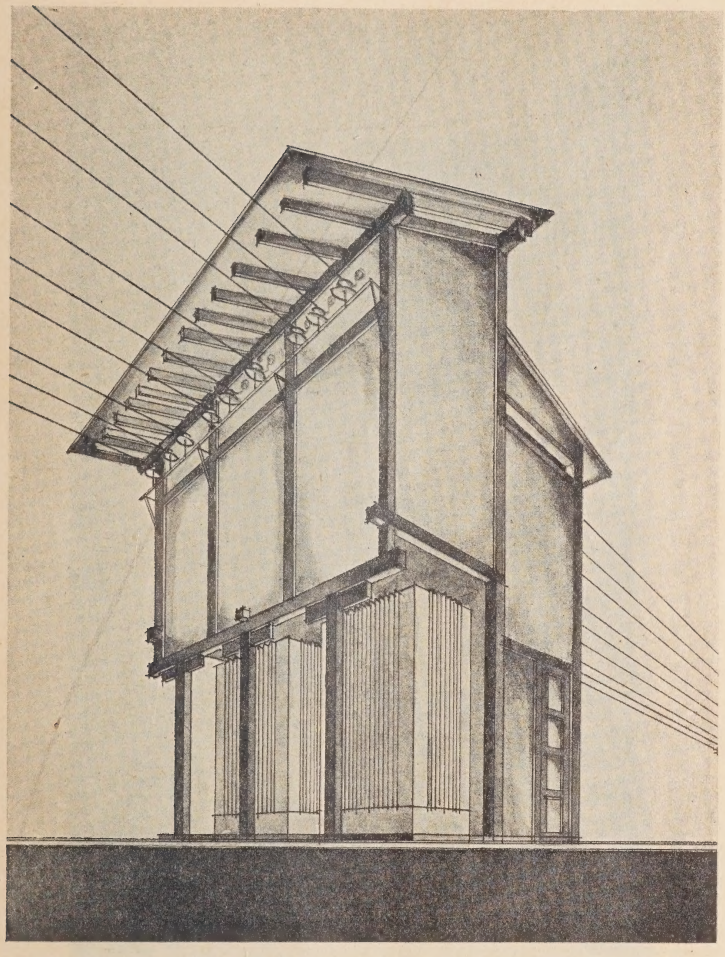


XXIII. К. С. Мельников —Проект показательных рабочих домов

Фиг. 1. Общий вид Ленинградского Государственного Университета.

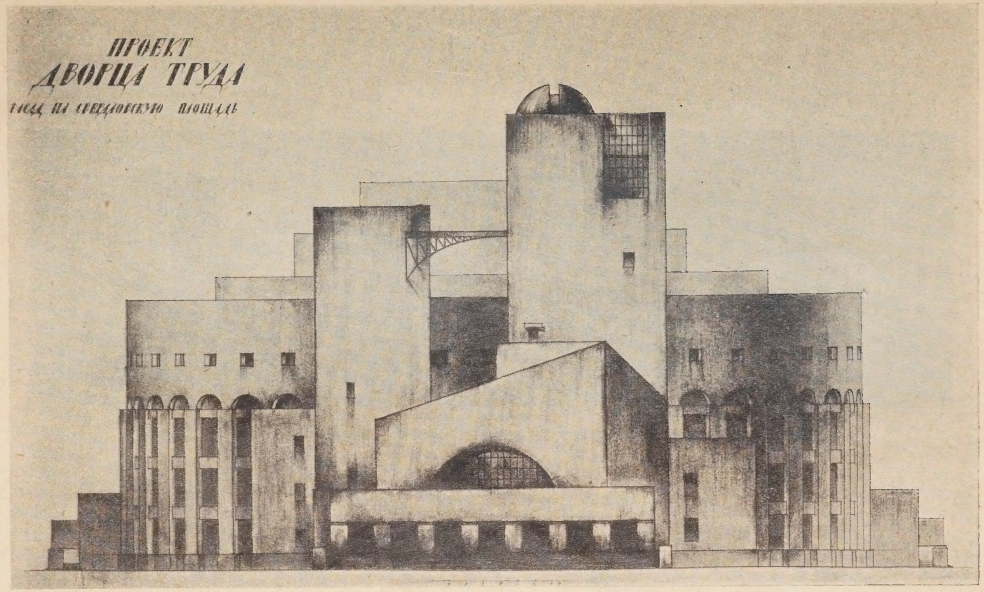


XXIV. Г. М. Людвиг — Проект Дворца Труда

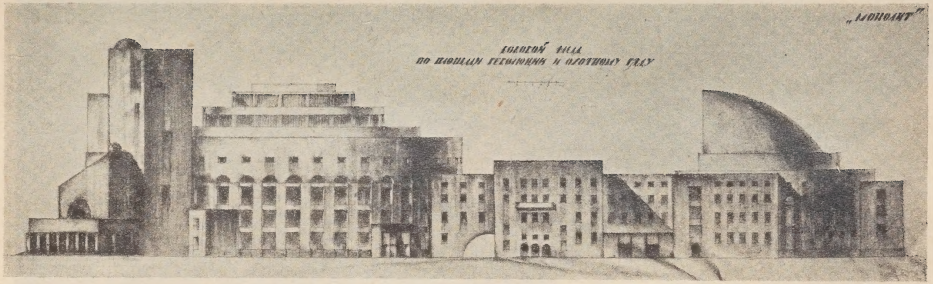


XXV. Н. Я. Колли — Проект трансформаторной станции

XXV. П. Я. Колли — Проект трансформаторной станции

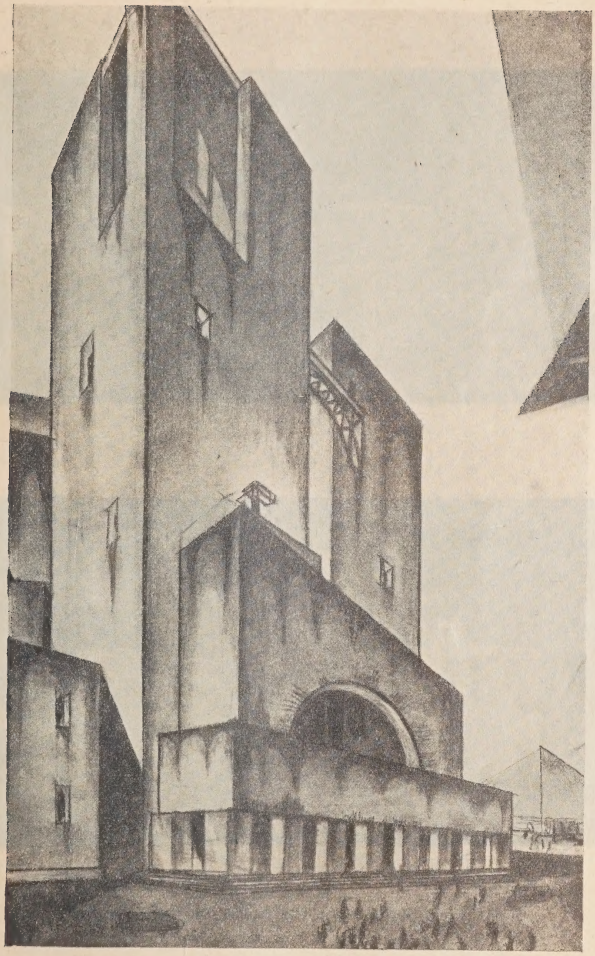


XXVI. М. Я. Гинзбург и А. З. Гринберг — Проект Дворца Труда

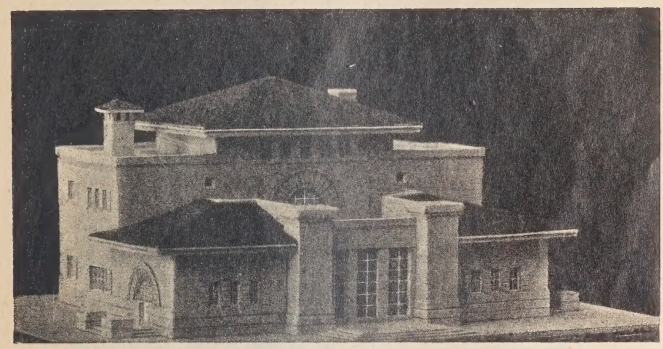


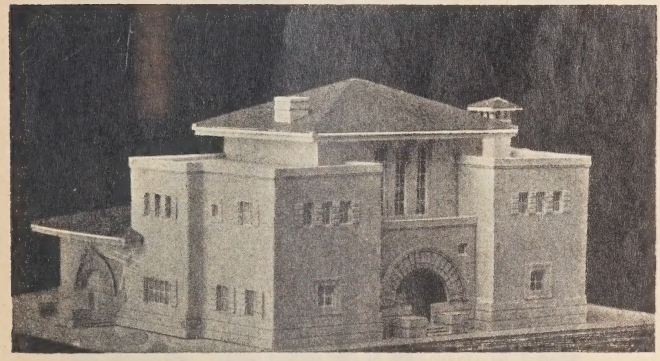
XXVII. М. Я. Гинзбург и А. З. Гринберг — Проект Дворца Труда

XXXVII. W. R. Lethaby & F. G. Dumbleton — Hospital, Yeovil, Devon



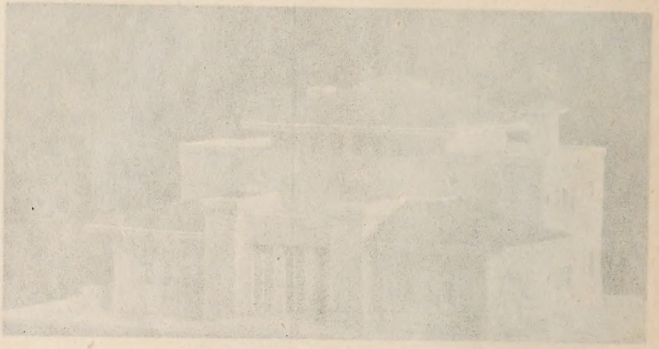
XXVIII. М. Я. Гинзбург и А. З. Гринберг — Проект Дворца Труда

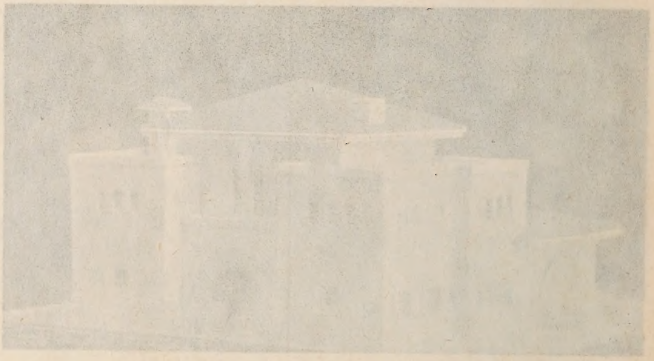


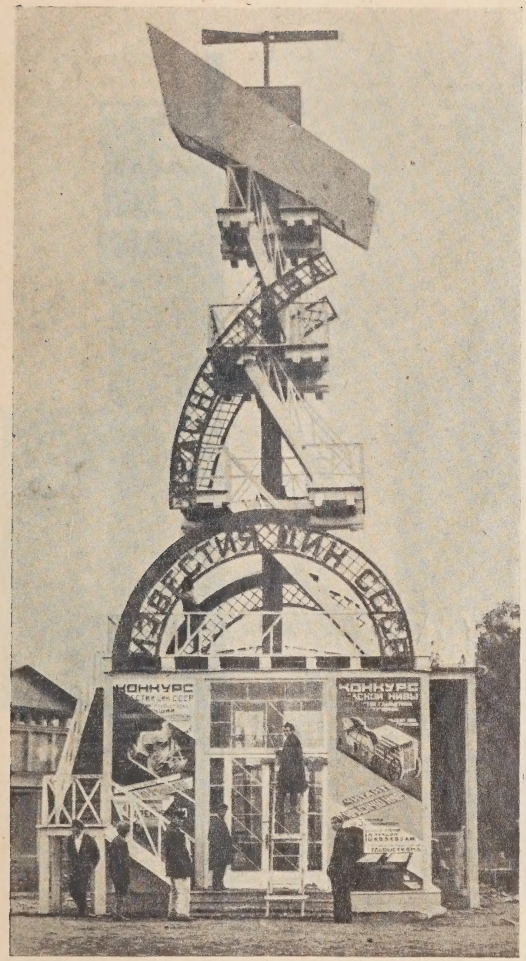


XXIX. М. Я. Гинзбург и Н. А. Копелиович

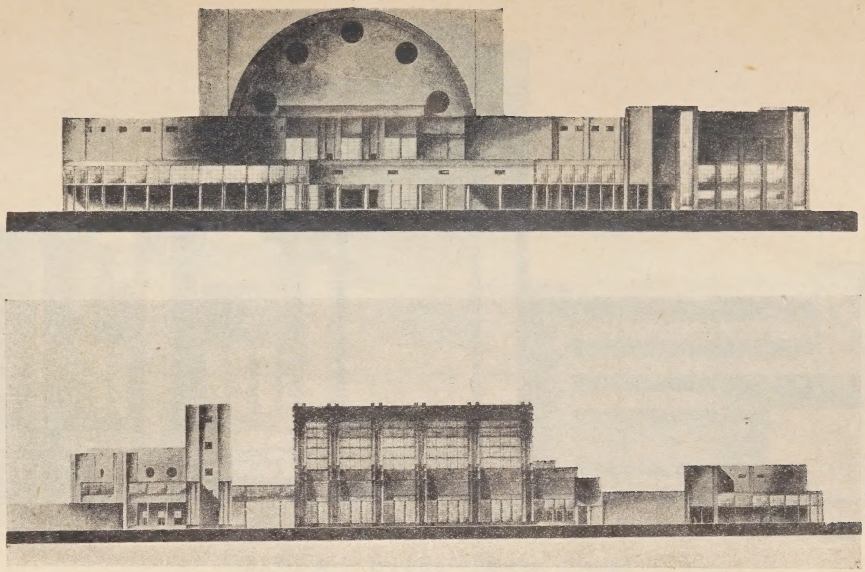
Макет дома Локшиных в Евпатории 1917 год



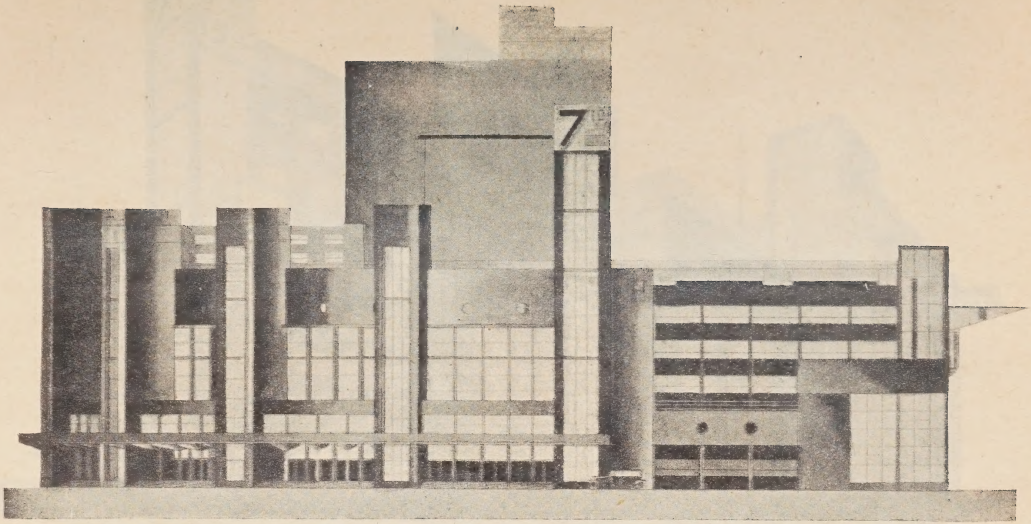




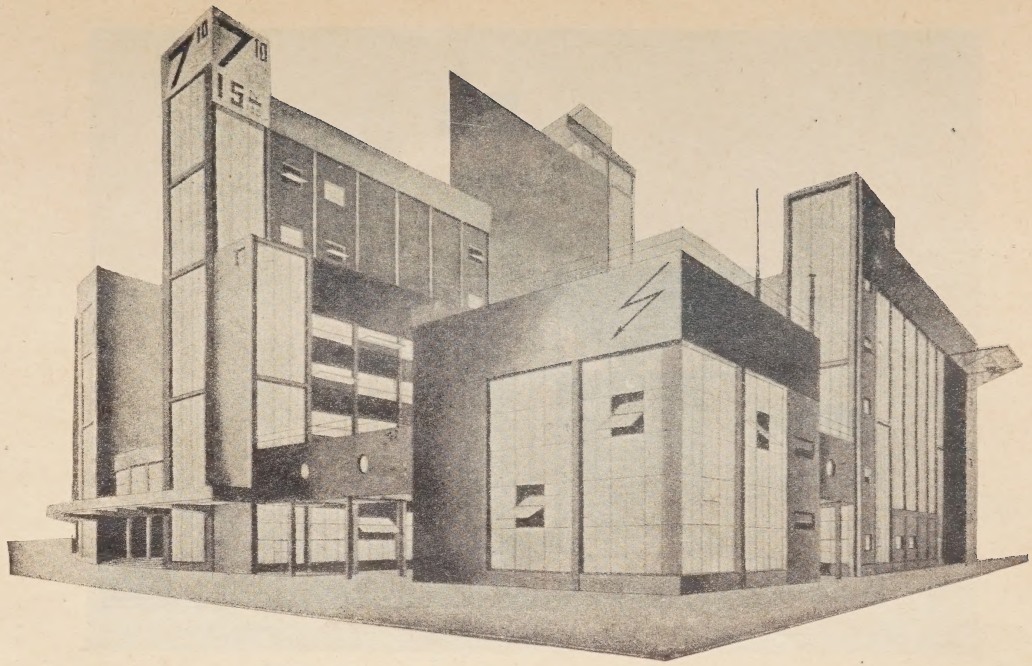
XXX. А. А. Экстер и Гладков — Павильон «Известий ЦИК» на Сельско-Хозяйственной Выставке в Москве



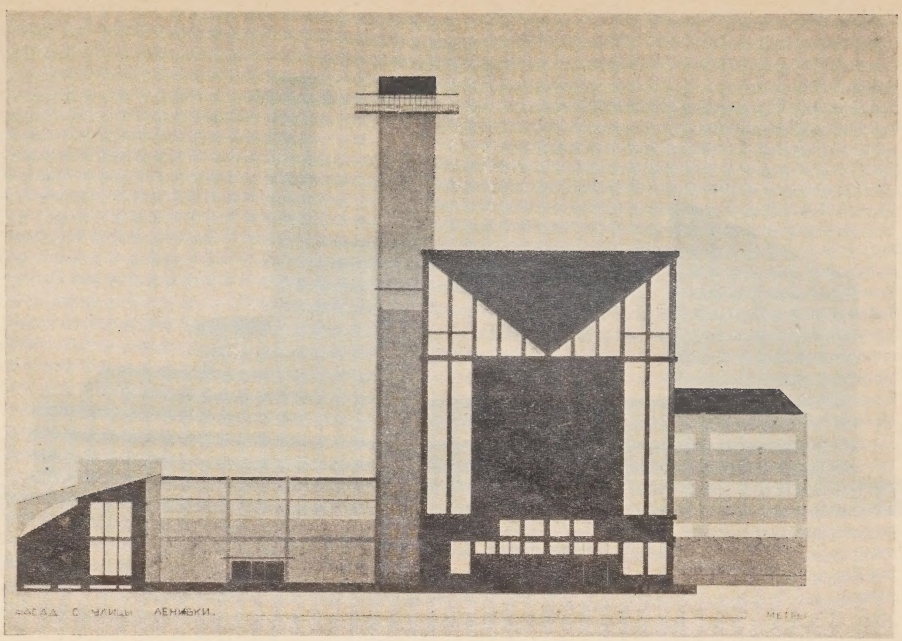
XXXI. М. П. Парусников — Проект Музея Революции



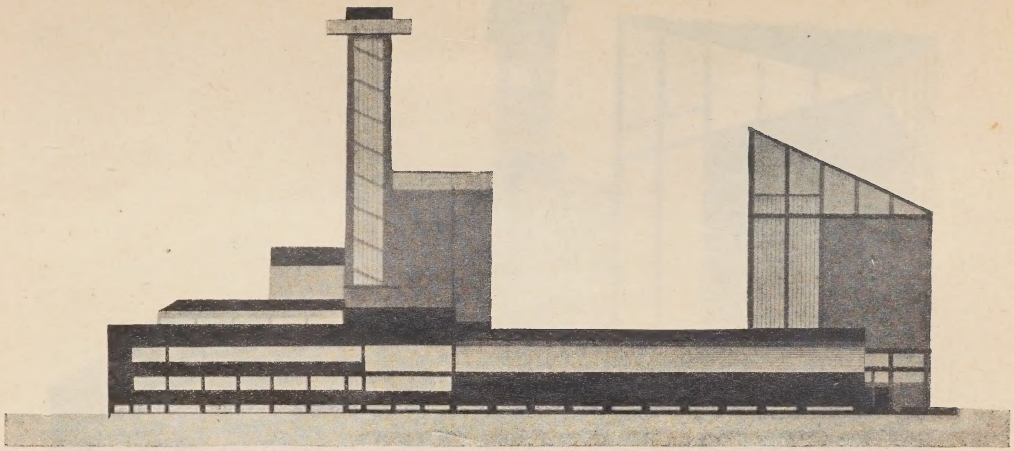
XXXII. А. К. Буров — Проект театра



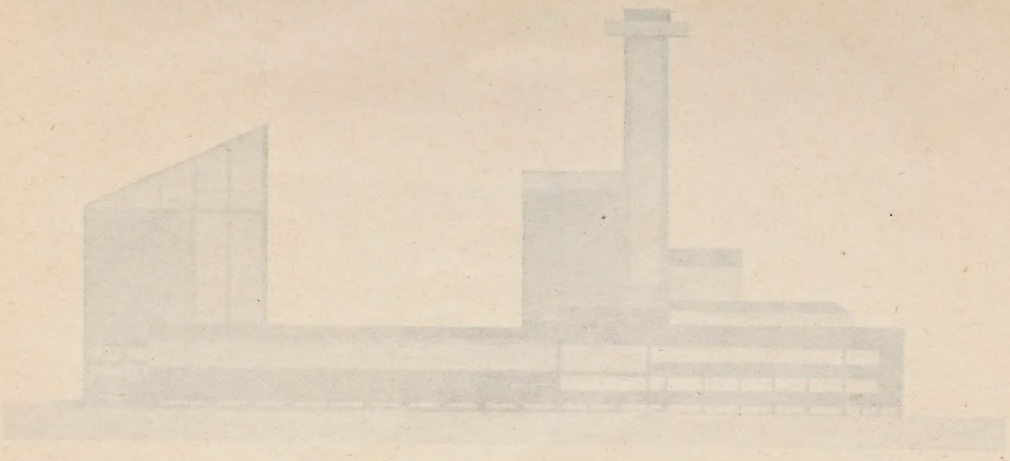
XXXIII. А. К. Буров — Проект театра

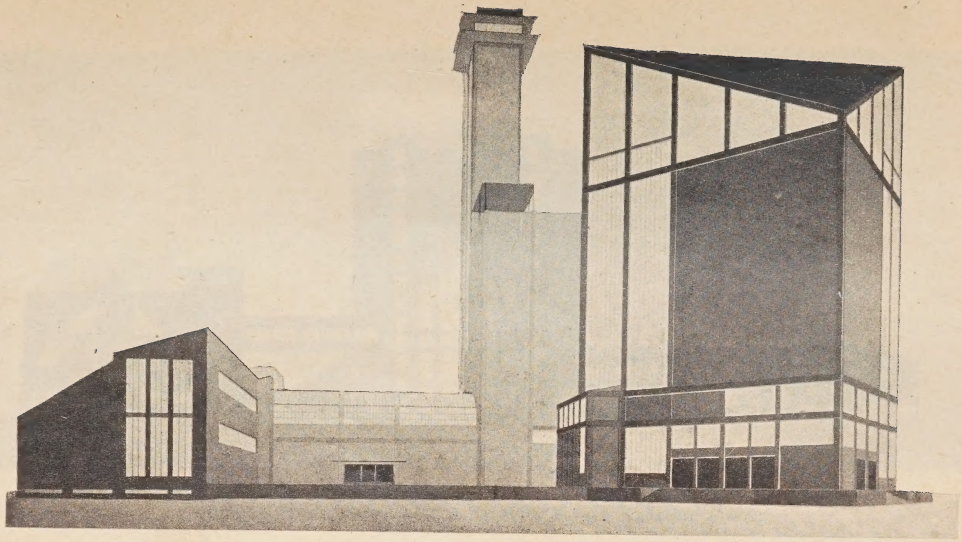


XXXIV. Г. Вегман — Проект Музея Красной Москвы



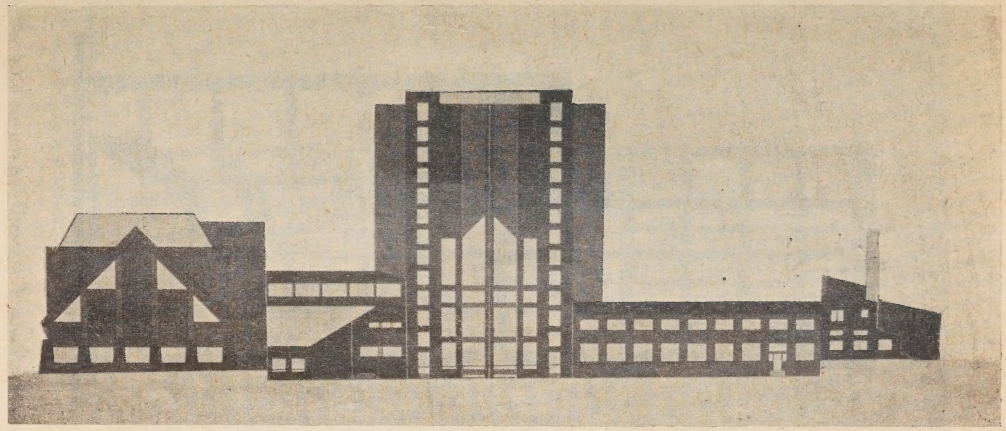
XXXV. Г. Вегман — Проект Музея Красной Москвы



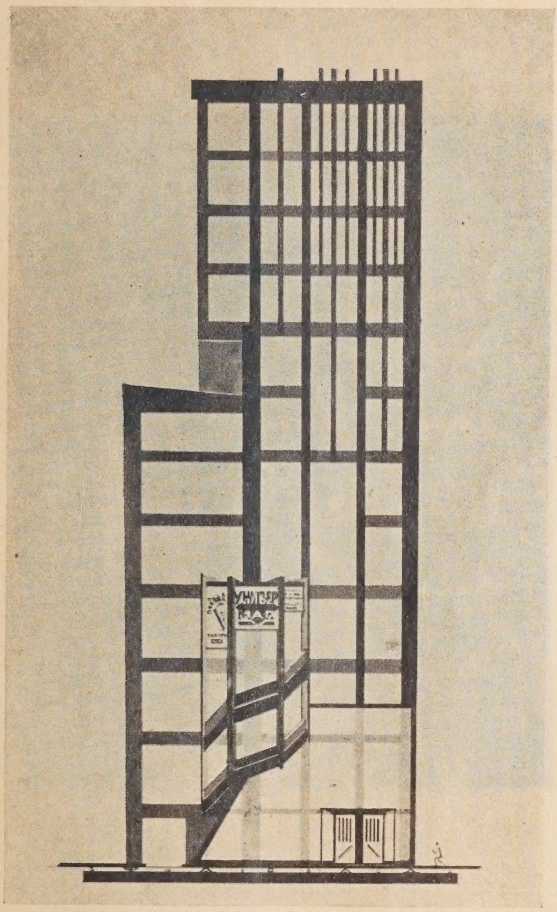


XXXVI. Г. Вегман — Проект Музея Красной Москвы

XXXI. BRIDGE — Lincoln Water Electric Works



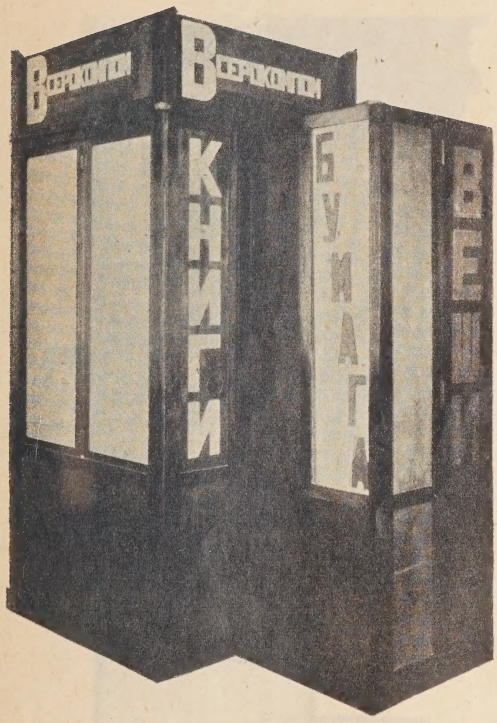
XXXVII. В. Владимиров — Проект Музея Красной Москвы



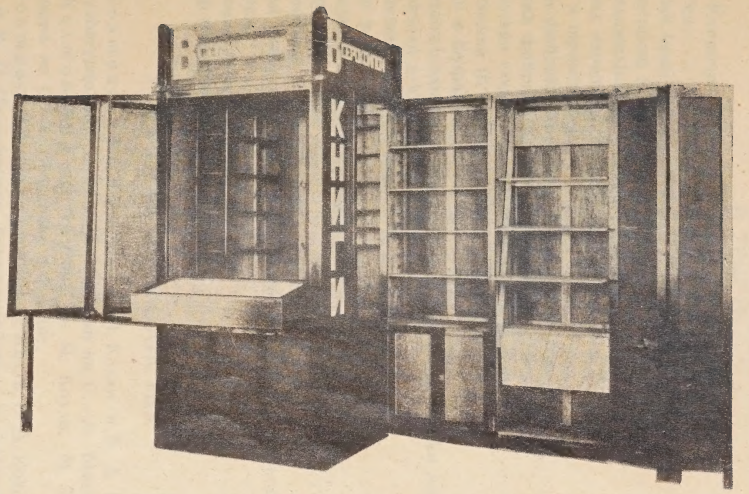
XXXVIII. В. Владимиров — Проект Универсального магазина

XXXVIII. Б. Бунчарков. Проект университетского здания.

XXXIX. А. М. Лавинский — Киоск Госиздата на Сельско-Хозяйств. Выставке в Москве



XL. А. М. Ган — Киоск Всерокомпома



XLI. А. М. Ган — Киоск Всерокомпома В развернутом виде

Das Schlafzimmer des Bauernhauses in Oberschwaben, Stand 1914/15 A. 1.1/2

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В ТЕКСТЕ

1. Триплан Капрони.
2. Броненосец.
3. Подъемный кран.
4. Вокзал (перрон) в Кельне на Рейне.
5. Пароохладитель машиной фабрики Тиссен.
6. Общий вид аэропланной фабрики Ансальдо в Турине.
7. Машина и трансмиссия.
8. Аэроплан фабрики Ансальдо.
9. Локомотив фабрики Краузе в Мюнхене.
10. Динамическая схема «Дворца Труда» бр. Весниных.
11. Проект башни III Интернационала, Татлина.
12. Элеватор в Буфалло.
13. Внутренность одного из корпусов аэропланной фабрики Ансальдо в Турине.
14. Мост вокзала в Кельне на Рейне.
15. Современный город. Офорт Э. И. Норверта.
16. Элеватор в Буфалло.
17. Пароохладители машинной фабрики Тиссен.
18. Элеватор в Буфалло.
19. Автомобильная ф-ка «Фиат» в Турине.
20. Писта для пробега автомобилей на крыше автомобильной ф-ки «Фиат» в Турине.

21 и 22. Элеваторы в Буфалло.

23. Элеватор в Буфалло.

НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ

I. И. В. Жолтовский при участии Н. Я. Колли и В. Д. Кокорина. Павильон культурно-просветительн. отдела на С.-Х. Выставке в Москве.

II. И. В. Жолтовский при участии Н. Я. Колли, М. П. Парусникова, Аудитория на С.-Х. Выставке в Москве.

III. И. В. Жолтовский при участии Н. Я. Колли, В. Д. Кокорина, А. Л. Полякова и М. П. Парусникова. Внутренний двор павильона машиностроения на С.-Х. Выставке в Москве.

IV. И. В. Жолтовский при участии П. А. Голосова, Н. Я. Колли, В. Д. Кокорина и С. Е. Чернышева. Манеж отдела животноводства на С.-Х. Выставке в Москве.

V. И. В. Жолтовский при участии И. И. Нивинского. Триумфальная арка на С.-Х. Выставке в Москве.
VI. В. А. Щуко. Кафе Инотдела С.-Х. Выставки в Москве.
VII. » » Инотдел С.-Х. Выставки в Москве.
VIII. Э. И. Норверт. Новая котельная Электропередачи под Москвой.
IX. » » » » »
X. » » Ляпинская электрическая станция в Ярославле.
XI. » » Эстокада Ляпинской электрич. станц. в Ярославле.
XII. Л. А., А. А. и В. А. Веснины. Проект Дв-рца Труда.
XIII. » » » »
XIV. » » Проект дома акцион. о-ва «Аркос».
XV. » » » » » »
XVI. » » » » » »
XVII. А. А. Веснин. Макет к постановке «Человек, который был Четвергом» в Моск. Камерном театре.
XVIII. И. А. Голосов. Проект Дворца Труда.
XIX. » » »
XX. » К проекту Останкинского Коннозаводского Хозяйства.
XXI. К. С. Мельников. Павильон «Махорки» на С.-Х. Выставке в Москве.
XXII. » » » »
XXIII. » Проект показательных рабочих домов.
XXIV. Г. М. Людвиг. Проект Дворца Труда.
XXV. Н. Я. Колли. Проект трансформаторной станции.
XXVI. М. Я. Гинзбург и А. З. Гринберг. Проект Дворца Труда.
XXVII. » » »
XXVIII. » » »
XXIX. М. Я. Гинзбург и Н. А. Копелиович. Макет дома Локшиных в Евпатории.
XXX. А. А. Экстер и Гладков. Павильон «Известий ЦИК» на С.-Х Выставке в Москве.
XXXI. М. П. Парусников. Проект Музея Революции.
XXXII. А. К. Буров. Проект театра.
XXXIII. »
XXXIV. Г. Вегман. Проект Музея Красной-Москвы.
XXXV. » » » » »
XXXVI. » » » » »
XXXVII. В. Владимиров. Проект Музея Красной Москвы.
XXXVIII. » Проект Универсального магазина.
XXXIX. А. Лавинский. Киоск Госиздата на С.-Х. Выставке в Москве.
XL. А. Ган. Киоск Всерокомпома.
XLI. » » »

SPECIAL 86-B 24000

THE GETTY CENTER LIBRARY

43

Ц. 4 р. 25 к.